
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Ballescú i Villagrasa, Mercè; Molina, Víctor. Figures femenines a escena : Ofèlia, Antígona i Medea. 2008.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/44625>

under the terms of the  license



Universitat
Autònoma
de Barcelona

Institut del Teatre

FIGURES FEMENINES A ESCENA : OFÈLIA, ANTÍGONA i MEDEA



DOCTORAT EN ARTS ESCÈNIQUES
TREBALL DE RECERCA

Autora: **Mercè Ballespí Villagrasa**

Departament de Filologia Catalana,
Universitat Autònoma de Barcelona

Director del treball de recerca: Víctor Molina
Data convocatòria: Juliol 2008

Taula de continguts

Introducció	2
1. La figura d'Ofèlia	4
1.1. El debat de les dones-aigua en Katia Kavanova	9
1.2. El quixotesc adulteri de Madame Bovary	14
1.3. Nora, la recerca d'identitat femenina	23
2. La figura d'Antígona	32
2.1. La rebel·lió d'Antígona	35
2.2. El sofriment d'Angèlica Liddell	46
2.3. La repulsió femenina	53
2.4. La subtil transgressió de Cindy Sherman	60
2.5. Marta Carrasco	65
3. La figura de Medea	72
3.1. El mite de Medea	76
3.2. Paral·lelismes amb la femme fatale	83
3.3. Hedda i la pèrdua de feminitat	86
3.4. La dona viril	90
4. Síntesi de la dona de l'Amor i la Mort: Sarah Kane	98
Apunt final	113
Bibliografia consultada	115

Introducció

La recerca en la que en el seu moment em vaig engrescar era la de marcar certs trets comuns que s'observen en la figura femenina. A partir d'aquest primer plantejament les directrius del treball s'han reconduït i acotat en molts aspectes.

Un cop superada tota la càrrega feminista necessària per entendre reivindicacions passades i presents i situat el panorama artístic d'on extreure les diverses figures femenines, apareix un incommensurable material, dispers i dispar, però enmig del caos, s'hi pot veure cert ordre. Calia trobar les prioritats, obviar, prescindir i escollir.

El punt de partida han estat tres tipologies femenines a partir de tres grans clàssics teatrals: Ofèlia, Antígona i Medea. Amb tot, la classificació com "tipologies" ha resultat massa delimitada i en cap moment reflecteix la realitat, així és preferible parlar de figures com a representació artística i veure com a partir d'un tractament objectiu apareixen característiques femenines encobertes culturalment i social i que es fan visibles en la seva presentació escènica.

Durant la recerca s'ha anat incidint en certs trets aïllats que formen part d'una composició global representativa del que s'ha vist i el que es veu a partir del fet teatral. L'anàlisi dels personatges de manera focal permet descobrir el cúmul de particularitats que influencien la identitat femenina que es representa a l'escena teatral i extreure certes connexions i aportacions per a les arts escèniques i, evidentment, per a les relacions socials que es reflecteixen de la realitat més immediata.

Aquesta organització ha permès investigar en tres línies i veure el desenvolupament, l'evolució i els paral·lelismes de cada una d'elles. La recerca i aprofundiment de cadascun dels conflictes analitzats ha aportat troballes psicològiques, culturals i antropològiques més enllà del que en un principi es pretenia però que no s'ha pogut, o sabut, passar per alt. De manera que a partir de les tres figures teatrals de personatges femenins clàssics s'ha anat deslligant un entramat de vegades ritual, altres intuïtiu i sempre el més lògic i ordenat possible.

El leitmotiv primigeni a partir del qual s'ha construït la present recerca són qüestions al voltant de:

- L'evolució que ha sofert la figura femenina.
- Quina dona es reflecteix en l'escena contemporània?

Malauradament, potser les respostes impliquen molts més paràmetres dels que en un principi s'havien plantejat en aquest viatge d'investigació i s'ha hagut de focalitzar en els principals personatges analitzats i prescindir de molts altres que no farien sinó enriquir la recerca.

Amb tot, l'objectiu a assolir ha procurat un primer i personal esbós d'una teoria que s'intentarà justificar amb exemples concrets de personatges teatrals vinculats als tres grans clàssics , així com d'artistes i dramaturgs actuals: la figura femenina plasmada en les arts escèniques ha relativitzat el seu paper i ha desenvolupat una recerca d'identitat pròpia, no emmirallada en la mirada de l'home. S'ha sofert una progressiva i decadent desvirtualització dels atributs pròpiament femenins provocant la asexualització, la no feminitat i, en certa mesura, la potencialització de la masculinitat de la dona reflectida artísticament. És el que aquesta recerca anomena com a dona viril.

Tot plegat, és un intent d'aproximació al fet teatral des d'una vessant que es vol reivindicar i que, malauradament, ha estat subjugada davant altres estudis, potser més globals i de més interès, però no per això, menys significatius.

Encetar aquesta línia d'investigació és un intent per trobar confluències reveladores, no només pel fet teatral en sí, sinó per a la visió del món que les arts escèniques sempre intenten copsar i que revelen les inquietuds humanes.

1. La figura d'Ofèlia.

Shakespeare va saber representar molt bé quin era el rol femení. Els personatges femenins majoritàriament són les víctimes de les accions i de la pressa de decisions dels homes.

Tot i que en el context històric que pertanyia a W. Shakespeare hi figura com a màxim poder la Reina d'Anglaterra, Isabel I, la forta tradició que ens perdura és la de la dona en un segon pla, abocada al seu destí feble. Fins i tot la freda i calculadora Lady Macbeth, símbol de dona perversa i manipuladora es suïcida mig boja de tant de remordiment ; pot ser l'excepció que confirma la regla.

Tanmateix Shakespeare també va saber reflectir una visió d'enginy femení i transvestisme (*El mercader de Venècia*) que proporciona transgressió per al paper de la dona. En *El Rei Lear* s'hi plantegen trets fonamentals relacionats amb la violència (per exemple, treure els ulls, motiu ja mític i que perdura fins a dramàturgies actuals)i plasmats en la forma de morir de les tres filles: Goneril , de sang calenta, mort apunyalada; Regania, la freda, amb verí; i Cordelia, la bona, mort ofegada.

Si ens centrem en l'obra més emblemàtica de l'autor, a *Hamlet*, on tots els personatges hi moren, es pot apreciar com les dos úniques dones que es representen no moren gens violentament com la resta de personatges masculins, ben al contrari: Gertrudis, la Reina de Dinamarca , enmig d'una violenta lluita amb espases, pren un verí i Ofèlia, la dolça enamorada es suïcida a les aigües d'un riu.

La tradició occidental shakespiriana , fruit de la influència humanista, ja ens va marcar quin model de dona perduraria fins a l'època contemporània. Shakespeare no es va permetre trencar la tradició del rol femení i les seves dramàturgies no mostren cap violència, ni tan sols en el moment de morir, a escena. Fins i tot el suïcidi d'Ofèlia és narrat, no es representa l'acció en sí mateixa.

Físicament tots els personatges teatrals vinculats a la figura d'Ofèlia s'assemblen a la *donna angelicata*, a la verge i innocent núvia que sucumbeix en aquell moment liminal del traspàs entre la nena i la dona. Són les eternes adolescents belles. En l'oració catòlica de l'*Angelus* es rememora el moment en que hi ha l'annunciació del àngel a la Verge Maria. La *donna angelicata* serà sempre l'eterna verge amb atributs de maternitat.

Fins i tot, dins de la religió catòlica, les monges vestides amb els seu hàbit, simbolitzen a la dona coberta per el temor profund i inconscient d'una sexualitat vital, per la força desmesurada que de manera innata tenen com a generadores i arrabassadores de vida. Són una verge/mare potencial que convé controlar i mesurar per mitjà dels mecanismes socials, culturals i religiosos.

La mort d'Ofèlia vinculada a la força de l'aigua la colpeix, dins una visió masculina, com a nimfa asexual. Nimfa etimològicament significa net, a banda de ser una part concreta dels òrgans sexuals femenins. Així Ofèlia, de puresa virginal, esdevé una nimfa que retorna a l'aigua d'on prové.

Tots els personatges que rememoren la figura d'Ofèlia com a representació femenina passen per la simbologia comuna del vestit blanc, les flors, el retorn a l'aigua, la bogeria com a punt crític on no es senten inserides en el grup social que les envolta i no les acull en tant que no han superat la seva crisi. Ja no son nenes que depenen de la figura paterna, ni dones que depenen del seu espòs; estan a mig camí i és en aquest moment quan senten que no han superat la crisi entre un estat a l'altre.

La seva mort, més que suïcida, és deixar-se morir ofegades, són dones tapades, dones pures, verges, innocents que moren com núvies, com nimfes ofegades en la seva pròpia sexualitat voraç encoberta, atrapada, mitigada i oblidada.

Esdevenen personatges enclaustrats dins de la seva pròpia simbologia i dins els paràmetres que la mirada masculina li han atorgat en tant que fèmines.

Però actualment, ens podem qüestionar, on resten les Ofèlies? Resultaria creïble un suïcidi per amor no correspost sense un bri de lluita?

Es pot considerar més versemblant una mort com la d'Antígona en tant que lluita contra el poder, la seva tortura i conseqüent mort resulten una rebel·lió contra la llei dels homes a la terra, és una mort no violenta, passiva, més pròpia dels principis vitals i femenins de la protagonista.

La mort de la figura femenina mitjançant el suïcidi, és tot un clàssic en tots els àmbits artístics: en literatura, el naixement de la novel·la realista ens ve de la suau i bella mà de Madame Bovary, on Flaubert també ens parla de la llibertat dins del matrimoni burgès i de com la romàntica Emma mai pot complir els seus desigs amorosos i opta per suïcidar-se amb arsènic. Aquí hi ha una altra mort aparentment tranquil·la, on l'autor no es permet la violència física sobre una dona.

Molts cops els suïcidi femení es relaciona amb el retorn a l'element aquàtic, el fugir del món terrenal i per retrobar l'origen del gènere. Amb la mort d'Ofèlia en absolut es mata la "dona/Ofèlia" només s'arriba a l'equilibri entre l'acolliment social i el retorn als orígens naturals. En el següent apartat, el 1.1, s'analitza aquest aspecte primigeni amb més detall i es justifica la vinculació de Katia Kavanova, Emma Bovary i Nora sota la influència de la figura d'Ofèlia.

Convé citar el paral·lelisme entre sofriment, ja sigui psicològic com físic, amb l'acte de l'escriptura en sí. Artaud n'és un clar exemple quan la seva angoixa psíquica constitueix la seva obra. Escriure -donar forma a la intel·ligència- és una agonia, i és aquesta mateixa agonia la que aporta l'energia per seguir escrivint. En la història de l'escriptura en primera persona Artaud aporta un registre incansable i detallat de la microestructura

del dolor mental. Per Artaud el extrem dolor mental i físic que alimenta i dóna autenticitat al acte d'escriure queda necessàriament falsejat quan la seva energia es transformada en obra d'art, quan ja és acabat i conforma un producte literari.¹ Les paraules tendeixen a petrificar el pensament viu i converteixen les sensacions i la matèria orgànica en un fet merament verbal. D'aquí neix certa repressió intel·lectual. En certa mesura el acte d'escriure és la sentència de mort mental, les paraules seran ganivetades a la vida. En les trames psicodramàtiques que Artaud va escriure hi ha una baralla constant entre meravelloses dots verbals i literàries i el sentit de paràlisi intel·lectual, fluïdesa i impotència, vida i mort. Es vincula a un suïcidi lent, constant, premeditat i amb alevosia.

La violenta discontinuïtat del seu discurs, el extrem de la seva emoció i la dolorosa carnalitat dels relats que se n'extreu de la seva vida mental dóna autenticitat i excel·lència a les seves propostes modernistes. Artaud no podia unir el seu cos i la seva ment en l'acte de l'escriptura però això li permetia transgredir la distància autoprotectora entre el lector i l'obra literària. La seva lluita interna va constituir una de les fites literàries. La queixa, l'insult, la denúncia és violència del llenguatge, el seu art esdevé també una reflexió sobre l'art. L'art total com a fusió de totes les formes d'art universalitza el vincle art i vida, art i mort.

*“Los escritos de Artaud sobre el teatro son transformaciones de sus aspiraciones para su propia mente. Desea que el teatro (como la mente) sea liberado de su confinamiento en el lenguaje y las formas. Supone que un teatro liberado libera. Al desahogar pasiones extremas y pesadillas culturales, el teatro las exorciza”*².

El rebuig a la literatura per part d'un gran literat i dramaturg com Artaud va fer que el teatre tal i com ell el considerava tenia la funció de resoldre l'escissió entre llenguatge i cos. La seva pròpia malaltia psíquica tenen a les reflexions sobre el teatre com una mena de manual psicològic per a unir la ment i el cos.

*“El teatro se convirtió en su metáfora suprema para la vida autorregulada, espontánea, carnal e inteligente del espíritu”*³.

Al desembre de 1947 es van publicar textos poètics on hi havia frases com “un home veritable no te sexe”, “aquest cos inútil fet de carn i boig esperma”. Artaud desitja transcendir el cos caigut, monstruós, oblidar la sexualitat i convertir-se en un cos pur, privat d'òrgans, de luxúria, i de gènere. Si bé la sexualitat és l'activitat corrupta, vençuda del cos; la literatura és la activitat corrupta i vençuda de les paraules. El seu fàstic per el cos i la repulsa de les paraules son dos formes del mateix sentiment... La seva visió de l'art total te la mateixa forma que la visió de la redempció del

¹ Resulta ampliament clarificador el parlament de Susan Sontag a *Bajo el signo de Saturno* Barcelona: Edhasa, 1987. L'autora analitza el nexa entre sofriment i escriptura en l'obra d'Antonin Artaud. Pàg 31-33.

² Ibid, pàg.53.

³ Ibid, pàg 52.

cos. La realitat de Artaud és la lluita entre àngels i dimonis, la salvació i el pecat , verges i prostitutes.



John Everett Millais, Ophelia, (1851-1852).

A la contra de tot el que ell mateix deia també assumeix sentències com “*hay una mente en la carne, una mente rápida como el rayo*”⁴. Això fa relativitzar els conceptes i que la confrontació sigui més sutil del que en aparença es pot pretendre. Si hi ha una ment en el cos , també hi ha lloc per haver-hi àngels entre els dimonis, redempció en el pecat i verges entre les prostitutes. La zona liminal de certs conceptes s’amplia i enriqueix el seu estudi.

Per a Artaud el teatre proporciona a l’home la capacitat de capbussar-se en les seves arrels més profundes, de retrobar-se a sí mateix mitjançant el shock intens que dona a l’acte dramàtic la seva total justificació:

*“Penetrat de la idea que la gent pensa en primer lloc en els sentits i que és absurd, com passa en el teatre psicològic ordinari, adreçar-se en primer lloc als seu enteniment, el Teatre de la Crueltat es proposa de recórrer a l’espèctacle de masses; de cercar en l’agitació de masses importants però abraonades l’una contra l’altra i convulsionades, una mica d’aquesta poesia que hi ha en les festes i en les multituds els dies, avui massa escassos, en què el poble es llança al carrer. Si el teatre vol tornar a trobar la seva necessitat, cal que ens doni tot el que hi ha en l’amor, en el crim, en la guerra o en la follia”*⁵.

⁴ Ibid pàg 70.

⁵ ARTAUD, Antonin. *El teatre i el seu doble*. Barcelona: Anagrama, 1970, pàg 82.

Una altra observació prou interessant és el tractament del conflicte intern d'Ofèlia com un ritual de pas⁶.

El personatge d'Ofèlia, com a núvia, es troba immersa en el ritual de pas entre la pubertat i el matrimoni, el seu festeig amb Hamlet no arriba a bon port. A més, el mateix Hamlet està davant del ritual de mort del seu propi pare i enlloc de la seva coronació ha de veure la coronació (ritual) del seu tiet com a rei. Hamlet no troba el seu lloc i entra en confrontació en el pas d'un estat a l'altre. El seu moment liminal no afavoreix en absolut les expectatives de la seva promesa. Ofèlia resta en el buit de la núvia, agreujat per la pèrdua del seu pare assassinat pel seu promés. No li queda res, s'ha perdut en el moment liminal del seu ritual de pas de filla a esposa. Ho era tot i ja no és res, ni filla ni esposa.

Aquest estudi a partir del model d'Ofèlia permet fer-hi encabir tots aquells personatges femenins que es troben també en aquella liminalitat que els fa marginar-se. El suïcidi, la fugida, la mort és la conseqüència de no haver superat el pas d'una condició a una altra.

Tot seguit es tracta, dins del mateix apartat de la figura d'Ofèlia, tres personatges que tampoc han sabut ser acceptats per la *comunitas* i no han pogut incrir-se en la estructura social convencional. Amb tot la manera d'enfrontar-se o sucumbir davant els canvis de rols són prou rellevants i prou diferents per a ser subjectes a ser estudiats amb més detall.

És per aquest motiu que s'ha agafat el personatge de Katia Kavanova, de Madame Bovary i de Nora, no per sotmetre a cap d'elles sota paràmetres o tipologies establertes, sinó per tal d'enriquir amb totes les seves divergències el *continuum* global de la simptomatologia d'Ofèlia. Tots aquests personatges femenins lluiten, a la seva manera, per tal d'encabir-se en una societat estructurada. Malauradament cap d'elles s'allunya de la mort ni de la fugida, segurament i, progressivament, l'evolució de la seva identitat recrea una construcció social que en els apartats 2 i 3 s'alteren i evolucionen.

⁶ Terme emprat per primer cop al 1909 per Arnold van Gennep a la seva tesi *Les rites de passage*. Posteriorment va ser desenvolupat ampliament per Victor Turner seixanta anys després. Per informació més detallada cal consultar les obres de referència: *Los ritos de paso*. Ed. Taurus, 1986, així com TURNER, Víctor W., *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, 1988.

1.1.El debat de les dones-aigua en Katia Kavanova.

Segons Max Brod, en el seu article “Katia Kavanova”, aquest personatge es anomenada com la “Madame Bobary russa”. Les fonts les trobem a l’obra *La Tempesta* d’Alexander Ostrovski, autor considerat pels seus contemporanis com el més gran dramaturg rus. Val a dir que aquesta obra, la més important de la dramaturgia d’Ostrovski, es va escriure només en tres mesos (del juliol a l’octubre de 1859) i va ser estrenada el 16 de novembre al Teatre Maly de Moscou; el 2 de desembre del mateix any ja es veia a Sant Petersburg i no va parar de representar-se a tota Rússia, donat el seu èxit i renom. L’heroïna del drama, Katerina, personifica una nova esperança: la veu d’una jove es converteix en una protesta popular contra el poder despòtic i arbitrari que s’exerceix sobre el nucli familiar i en general sobre la societat russa. Quan Leos Janacek va adaptar l’obra en una òpera en tres actes, també se la va fer seva, no només en dedicar-li a la seva estimada Kamila Stösslová, sinó per enaltir la figura de la seva protagonista com a símbol femení oprimat per la societat. Katia Kavanova es va estrenar al Teatre de l’Òpera de Brno al 1921 i es va mantenir l’acció a la Rússia del 1860.

Resulta molt suggerent el tractament de l’aigua que es realitza a *Katia Kavanova*. Es dona un paral·lelisme entre la força de l’aigua amb la força política de la Rússia tsarista davant una feble oposició com pot ser una dèbil dona casada que intenta anar... contra corrent?. El domini absolut a nivell polític es reflexa amb el personatge de la sogra, Kabanicha, potser la veritable protagonista de l’obra, manipuladora, dictatorial, acusadora... La vella Kabanicha és el motor de l’acció del drama, ella encarna l’ideal tsarista de l’autoritat absoluta i de l’obediència cega traslladat al nucli domèstic, produint un desencadenant tan cruel i devastador com la pitjor de les guerres.

Kabanicha regira el matrimoni del seu fill i de la sensible Katia, és la imatge més típica de l’odiosa sogra que desfà un matrimoni, malpena, domina, acusa i manipula al seu voltant per a que els seus mals pensaments s’adiguin amb la realitat. Per altra banda, Katia es rebel·la i cau en el “parany” d’ enamorar-se de Boris, el seu *alter ego* en masculí en tant que un jove dominat per la figura del seu tiet. Tots dos semblen no poder prendre les seves pròpies decisions, no tenen elecció davant el destí imposat de les seves vides. Boris, en canvi, no trastocarà res, no es prou fort, només Katia assumeix la seva culpa i desballesta el que l’envolta.

És la societat opressora davant l’individu oprimat, una dona apassionada que lluita contra els seus propis sentiments i es castiga i es veu culpable davant la societat. Katia Kavanova confessa el seu adulteri per que no pot amb la culpa de la seva passió. Així, la força que emet aquesta societat de política abusiva implica a l’individu d’una manera tan intrínseca que és ell mateix que s’acusa.

El riu Volga i la seva força incomparable és present en cadascuna de les sis escenes de l’obra. És una pressió que sempre es manté. Immutable i invencible, el riu sempre passa, inexorable. Sembla un oracle que predirà la

desgràcia, és el presagi, el destí d'una Rússia oprimida. El riu sempre guanya, és el triomf de l'ortodoxia tsarista que sempre sobreïxis.

També l'aigua és l'observadora de les escenes d'amor més passional, no només la del darrer acte, la emblemàtica d'amor veritable i gairebé místic, sinó que resulta també molt interessant l'escena 2 del segon Acte on es dona un fort contrast entre dues parelles: per una banda Katia i Boris, declarant-se el seu amor heroic en tant que prohibit, un amor etern, immortal. I per l'altra es troba el contrapunt amb el joc que dona la parella formada per Koudriach i Varvara, molt més popular, d'instints més baixos, divertida i a la fi més propera.

En la posada en escena de l'òpera presentada dins el marc del Festival de Salzburg, la del riu Volga és manté en un gran escenari-font emmarcat en el que seria el celobert d'uns pisos. Una font rodona, seca, que tot ho domina, que tot ho veu, a qui tothom dirigeix des del seu bell mig. La imatge de la font deixa palesa la tragèdia que aconduïx, com a espectador és un símbol del desencadenament de l'acció. El que era el Volga ara representat com la font resulta un símbol eficaç en l'espectacle. L'espectador intueix que s'esdevindrà la tragèdia. El conflicte de Katia sempre restarà abocat al fracàs. En certa mesura la protagonista mort ofegada per la passió al igual que Ofèlia.

En aquest punt del discurs s'obre tot un llarg bagatge cultural del que es podria anomenar com **dones-aigua**.

La simbologia dels elements en moltes cultures obre la dualitat aigua-terra i ho equipara amb la dona i l'home, és el Ying i el Yang.

La figura d'Ofèlia és una dona-aigua, una dona que sempre és mar i sempre hi retorna, contraposada a la figura masculina, molt més terrenal, racional. La dona és relaciona amb els poders de la lluna i el domini de l'aigua amb les pujades i baixades del seu nivell. És terreny femení tot el relacionat amb els equinoccis, la marea, les fases lunars i com moltes de les causes de la naturalesa afecten a la vida quotidiana dels homes. Aquest condicionant propi de la naturalesa sempre s'ha intentat dominar i controlar.

A nivell temperamental aquestes dones-aigua estan regides per un "deixar-se endur" en els seus sentiments vers els altres, sobretot els amorosos. Veiem els seus punts confluents:

En el cas shakespirià durant tota l'obra es deixa palesa la disconformitat de l'amor que Ofèlia professa cap a Hamlet. Tant Laertes, el seu germà, com Poloni el seu pare, expressen amb claredat que no estan d'acord amb la relació. Fins i tot a Ofèlia se li prohibeix tornar a veure Hamlet. El mateix Hamlet també li deixa ben clar que seria preferible que ingressés en un convent abans que ser "mare de fills pecadors". Amb tot, el personatge femení es deixa endur pels seus sentiments i continua enamorada d'ell, fins i tot, seria possible pensar que també està enamorada quan Hamlet mata al seu pare. Ofèlia no canvia els seus sentiments davant els avisos, les amenaces, ni

els tràgics esdeveniments. La visió femenina proposada resulta invariable en les seves decisions. El amor no s'escull i arrossega a la dona que acaba amb la seva dèbil vida davant de tanta voluptuositat interna. El model de dona que en resulta és d'unes característiques concretes, molt del prototip de dona submissa, dèbil, apassionada i incapaç de prendre les seves pròpies decisions de manera encertada.

El riu se les emporta ambdues. La dona fràgil, enamorada, incapaç de vèncer el món que l'envolta, es deixa anar sota les seves aigües. La recerca de la mort al fons del Volga com a símbol, en contra de tota raó, s'immola per haver estimat en contra de la seva voluntat.

El debat rau en el conflicte intern de Katia davant de la seva passió desmesurada, davant del poder de la naturalesa que l'atrau i la retorna als orígens: l'aigua, el mar. Ella es deixa endur pels sentiments, s'allunya del raciocini, del rol establert com a fidel esposa i sotmesa jove. S'ha d'enfrontar al seu contrapunt femení de Kavanicha, a l'opressió del poder establert pels homes quan ella només desitja deixar-se endur pels seus sentiments.

La seva bogeria d'amor és fruit de la crisi per la que està passant en haver d'adaptar-se a la vida matrimonial i tot el que li comporta.

El referent de la dona-aigua allibera el seu desig incommensurable, allibera el crit de la passió, el crit contra l'opressió, la força de l'aigua és la que li dona la vida i li treu.

A partir del concepte de la dona-aigua es donen un seguit de grans grups llegendaris universals que generen particulars i territorials adaptacions amb un imaginari comú de la relació de la dona, l'aigua i el poder.

La llegenda de la dona d'aigua simbolitza la por eterna dels homes a la passió desmesurada de les dones nimfes del llac⁷. Aquestes figures, de bellesa extrema i atributs sexuals evidents, es banyen a la llum de la lluna, en aigües profundes i misterioses i on mai cap mascle pot acostar-s'hi, sota perill de mort.

De vegades pot accedir a relacionar-se amb un home per a tenir descendència, com és el cas de la Melusina francesa, això sí amb tabús i condicions. És conflictiu admetre si el distanciament és de la dona cap al temor que li pot fer l'home o bé a l'inrevés; que el distanciament sigui l'efecte del temor dels homes a la sexualitat manifesta, oberta i il·limitada d'aquestes dones.

A més, a Catalunya la llegenda incorpora el tabú de la paraula⁸. Són dones-aigua a les que se'ls hi nega la paraula si volen relacionar-se amb els homes.

⁷RENAU, Xavier "Nimfes i Melusines" publicat a la revista *La Sitja del Llop*, nº 10, pàg. 8.
www.salvaguadamontseny.cat

⁸ En actuals adaptacions de la llegenda de la sirena com a dona-peix per a públic infantil la negació de la paraula és la moneda de canvi si la protagonista vol ser una noia com la resta.
Els contes de Les tres bessones. *La Sireneta*, Barcelona: Cromosoma, , 2006

Això suposa una repressió directa a l'expressió femenina, tant en l'àmbit sexual com social.

L'acció eterna de retornar al riu profund, al mar, incorpora la idea del personatge fabulós de la sirena.

Dins de la tipologia interna de la sirena caldria definir el que ha significat en la cultura grega i cristiana, així com el referent romàntic i simbolista que després es desenvolupa. Tot i que la present recerca no s'hi deté amb prou detall no es pot obviar tota la càrrega que se'n desprèn i com influencia la projecció que es té de la figura femenina en relació a la dona i a l'aigua.

En el seu origen les nimfes eren les divinitats inferiors que copsaven la força i la rauxa de la natura tant als rius com als boscos o a les muntanyes. En ser divinitats provenien del cel, de l'aire, talment com les sirenes greges que, com ocells femenins divins, tenien mig cos de jove i bella dona i l'altra meitat d'ocell. Eren boniques serps voladores, algunes d'elles, fins i tot de dues cues. El cant de les sirenes, és doncs un cant encisador propi dels ocells i que atreïen als homes.



No va ser fins a l'Edat Mitjana que es va difondre com a meitat dona i meitat peix, convertint-se en la figura mítica de la ondina i la sirena que són el parany encisador dels mariners.

Tant una com l'altra posseeixen l'estigma de la paraula. Les dones-aigua no poden encisar amb cants, ni paraules, als homes.

Aquestes llegendes incorporen un element de control sobre la por davant del poder de la paraula femenina.

La projecció que se'n desprèn negativitza totalment qualsevol expressió oral que sorgeixi amb veu de dona.

Katia Kavanova està en conflicte entre el que s'espera d'ella i el poder intern de l'aigua que la crida, en retornar a l'aigua, en accedir a l'adulteri es desenvolupa tot un mecanisme de sentiment de culpa que l'aboca a la mort. L'element natural de l'aigua ja la predestinava, la seva fogositat amorosa preveia l'escissió entre l'opressió cultural i social davant la seva passió individual.

Tot seguit , i a mode gairebé anecdòtic, s'adjunten dues cartes de Lleó Tolstoi en referència a l'obra d'Ostrovski. En la primera, de 1886 Tolstoi li demana, amigablement i vinculant-hi a Tcheckov, poder publicar els textos d'Ostrovski donat que son:

“accessibles i comprensibles per a tothom, i no s'adrecen únicament a un petit cercle restringit, i tenen un contingut moral d'accord amb l'esperit de la doctrina de Crist”.

Doncs bé, en la segona carta s'aprecia el que realment Tolstoi pensava sobre *La Tempesta* d'Ostrovski, on clarament diu que considera que l'obra, malgrat ser lamentable sota el seu parer, tindrà èxit social, i hi troba la culpabilitat a els canvis soferts a *notre époque*.

Iasnaïa Poliana, 22 mai 1886

Mon cher Alexandre Nikolaïevitch [Ostrovski]

Cette lettre te sera remise par mon ami Vladimir Grigoriévitch Tchertkov, qui édite des livres à bon marché pour le peuple. Tu ne connais peut-être pas nos publications et notre programme, dans ce cas, Tchertkov te mettra au courant. Notre objectif est de publier des choses qui soient accessibles et compréhensibles à tous et qui ne s'adressent pas uniquement à un petit cercle restreint, qui aient un contenu moral en accord avec l'esprit de la doctrine du Christ.

De tous les écrivains russes, tu es celui qui répond le mieux à ces exigences, c'est pourquoi nous te demandons l'autorisation de publier tes œuvres dans notre maison d'édition et d'écrire quelque chose pour nous, si le cœur t'en dit. Pour tous les détails, si tu acceptes (ce que je te demande instamment et ce dont je suis presque sûr), pour les détails donc, vois avec Tchertkov. Je sais par expérience que tes pièces sont lues, sont vues et sont retenues par le peuple, voilà pourquoi j'aimerais contribuer à ce que tu deviennes au plus vite ce que tu es sans nul doute : un écrivain populaire au sens le plus large du terme.

Je t'embrasse amicalement en te souhaitant la paix de l'âme et la santé.

Léon Tolstoï

Iasnaïa Poliana, 23 Février 1860

Cher Afanassi Afanassiévitch [Fet, poète et propriétaire terrien]

[...] Selon moi, L'Orage d'Ostrovski est lamentable, mais aura du succès. Ce ne sont ni Ostrovski ni Tourguéniev les coupables, mais notre époque. Du temps passera avant que naisse celui qui accomplirait dans le domaine de la poésie l'œuvre qu'a accomplie Boulgarine.

Léon Tolstoï

1.2.El quixotesca adulteri de Madame Bovary.

Quan Madame Bovary va veure la llum en forma d'entregues a "La Revue de Paris" en 1856 (de l'1 d'octubre al 15 de desembre) ja va provocar l'escàndol donat la conducta de la protagonista lligada en la seva fictícia realitat al matrimoni i en canvi llibertina en les seves fantasies i accions burgeses. Resulta gairebé anecdòtic que Gustave Flaubert i el seu editor van ser processats per immoralitat quan el 12 d'abril de 1857 es publicava en format de llibre. Sortosament un bon advocat va fer una excel·lent defensa en criteris literaris; va explicar que el narrador de l'obra no es reflectia en la conducta de la protagonista, només dramatitzava un problema social, i que les paraules de Emma Bovary eren de ella mateixa, l'autor no hi tenia res a veure, només les transcrivia.

Aquesta originalitat formal en la literatura els va atorgar l'absolució en el procés judicial i la notorietat davant els escriptors de narrativa moderna, un model universal.

Aquest punt de vista permet que els personatges de l'obra s'expressin per ells mateixos, un text molt més donat a la pluralitat de veus corals i per tant, molt més proper a l'expressió dramàtica. Tot i que es parla en termes purament literaris, Madame Bovary és una mena d'escenari on s'hi representa la realitat de les *costums provincianes*, com a obra d'art literari posseeix l'autosuficiència de les arts escèniques, tot queda retratat, tot es detalla en imatges, els personatges semblen tenir vida pròpia i el fatal desenllaç està a l'alçada de qualsevol tragèdia grega i shakespiriana. En aquest cas el pecat vinculat a la religió i als lligams matrimonials acaba per ser condemnat. L'adulteri de la Sra Bovary acaba amb el seu suïcidi i la posterior mort del seu marit. El cercle s'ha tancat..... És la víctima del seu propi amor idealitzat, del seu rol femení dins una burgesia avorrida, és la víctima de la seva pròpia culpa, no ho pot suportar i decideix enverinar-se, una mort molt femenina, gens violenta, molt pròpia, fins i tot, del seu entorn.

S'adjunta el que podria ser un molt bon argument de l'obra:

“La acción tiene lugar en una aldea de León, lejos de París. Un médico, Charles Bovary, se casa con una viuda acaudalada por pedido de su madre. Cuando ésta muere, Charles conoce a una bella campesina, Emma. Se casan y tiene una hija llamada Berta. Emma se aburre pronto de él y se convierte en la amante de un rico hacendado. Cuando éste la rechaza, Emma tiene un romance con un asistente legal. Charles no sabe nada de sus aventuras amorosas, como tampoco sabe que el derroche y los caprichos de Emma le han llevado a la bancarrota. Emma Bovary llegará al suicidio tras haber intentado en vano aplacar sus anhelos en la entrega desenfrenada a los dos adulterios que no hicieron sino acentuar su malestar e incapacitarla para llevar las riendas de su vida. Charles queda deshecho por la noticia. Encuentra las cartas de Emma y muere poco después, dejando huérfana a la hija.”

Amb tot, es troba a faltar alguna puntualització molt rellevant per poder comprendre la psicologia del personatge protagonista per tal de justificar les

seves accions. En aquest argument no es comenta que la Sra Bovary, abans de casar-se, havia estat internada en un convent, on per passar les hores llegia i rellegia, un i altre cop, boniques aventures romàntiques, el seu imaginari respecte al fet amorós va distar molt del que li tocava en casar-se amb un metge rural, tan fet a les seves costums.

Segons la crítica, en una de les cartes de Flaubert a la seva amant Louise Colet, el propi escriptor, davant la pressió dels mitjans de comunicació de l'època, va confessar i va deixar aquesta frase memorable:

“ Madame Bovary, c'est moi! “

Aquesta afirmació sembla contradir el que en principi era rellevant per la crítica moderna que enaltia la separació de l'autor del seu text, de l'artista de la seva obra. Flaubert reivindica ser ell Madame Bovary en tant que la novel·la rellegida, deixant de banda els objectivismes, com si el narrador fos el portaveu de la consciència humana que relata la història d'una dona adúltera. No es pot obviar que Flaubert va escriure Madame Bovary arran d'una nota de premsa que li va proposar la idea del que després va ser l'emblema de la dona adúltera, un fet escandalós per l'època però també molt comú.

Com a contrapunt a l'estudi crític més estès sobre Madame Bovary no es pot obviar que també hi ha un sector crític que contradiu la sentència, és el cas del biògraf oficial de l'autor, Frederick Brown, qui afirma que Flaubert mai va ni dir ni escriure tal frase.

Val a dir que si comparem la vida de la protagonista amb la de l'autor, Gustave Flaubert (1821-1880) hi ha certs trets que comparteixen. Sartre va fer una extensa biografia sobre Flaubert i va optar per titular-la *El idiota de la família* (1972). Així es coneix que el seu pare era un ben considerat metge de Rouen que en morir, Gustave se'n va a viure amb la seva mare i la neboda a la casa familiar de Croisset, on passarà la resta de la seva vida. Una bonica casa, davant el riu Sena i la visió dels vaixells. Diverses visites a París amb els seus amics escriptors, també es coneix que odiava les costums burgeses, per alguna cosa la seva millor novel·la ha restat com a símbol dels devastadors efectes de la vida burgesa sobre l'individu. La seva relació sentimental amb Louise Colet va durar uns deu anys i va deixar una correspondència excepcional entre ambdós, entre altres les vicissituds de l'escriptura de l'obra que ens ocupa entre 1851 i 1855, i la posterior famosa frase de *“Madame Bovary sóc jo”*. Tot i comptar amb una constitució nerviosa i dèbil, l'èxit que li va proporcionar la novel·la li va permetre viatjar intensament amb el seu amic Maxime du Camp a països com Egipte i Grècia, per cert, en una de les seves escapades va contreure la sífilis.

La repercussió que va tenir en Espanya, també diu molt de quina situació cultural corresponia a la contemporaneïtat de l'obra. És curiós que el editor Gonzalo Losada, va ser condemnat a un mes de presó i el traductor Miguel Amibilia a sis. Però aquí no s'atura ... en ple segle XX la Congregació del

Santo Oficio el va anomenar com “pornogràfic” i la Sagrada Congregación el va ficar a l’Index de llibres que contradiuen la doctrina catòlica.

Molt rebombori per la narració dels *affaires* d’una dona, per primer cop protagonista indiscutible d’una obra mestra de la literatura. Pensem que el text s’ha adaptat quatre cops a la gran pantalla, cada un d’ells amb el seu propi estil i empremta, però tots ells conformen una mateixa Madame Bovary com a referent:

- Jean Renoir la va dirigir al 1933,
- Vicente Minnelli al 1949,
- Claude Chabrol al 1991 i
- la darrera al 2000 per Tim Fywell.

A banda de les adaptacions cinematogràfiques, el text en sí mateix mai ha deixat de tenir interès literari. La recent dada de 2007 va fer aparèixer a Madame Bovary en el segon lloc de la llista *Time* dels 10 millors llibres de tots el temps.

L’adulteri femení, dins de la convenció del matrimoni benestant, és propi d’una dona transgressora. En cada cas és transgredeix quelcom de diferent, però sempre es dona la ruptura amb l’ordre patriarcal. Vist d’aquesta manera és un atemptat a la propietat privada de l’home.

Emma Bovary és el símbol de la mala esposa, a l’igual que Medea, que més endavant es desenvoluparà, però Emma sempre estarà en un segon pla, aquest personatge femení de novel·la no va atrevir-se a enfrontar-se directament a l’estructura social establerta, en canvi Medea sí.

Madame Bovary és una Quixot femenina que sempre anhela l’amor i el sentiment d’enamorament. A diferència del Quixot de Cervantes el seu ideal no té veu pròpia i la seva recerca la fa ballar entre un o altre amant, evientment, a banda de la frustració que sent davant el matrimoni amb el seu espós. Don Quixot idealitza d’una manera més formal, fica forma tangible a la seva Dulcinea, i el seu idealisme no li fa veure l’engany de la seva ment, justifica amb els encanteris que no pugui reconèixer a la seva estimada. La gran tragèdia de Bovary és que ella sí que reconeix les il·lusions i els enganys. Ella identifica el seu amor i prova a donar-li una forma, malauradament, la frustració cada cop és més gran com més intents fallits pateix.

En el darrer capítol de Don Quixot, quan està prop de la mort, el personatge s’expressa així:

*“ Señores, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fuí loco, y ya soy cuerdo; fuí Don Quijote de la Mancha, y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno. (...)”*⁹

⁹ CERVANTES, Miguel de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Edicomunicación, 1990. pàg.725.

Així el seu “*morir cuerdo y vivir loco*” que, fins i tot, es recull en el epitafi s’emparenta al personatge de Bovary; ella viu boja a l’igual que Quixot, però la seva lucidesa no li arriba en el moment de la mort, la seva lucidesa resulta molt més cruel perquè sempre hi és present, sí que fa bogeries amoroses i allibera part de la seva sexualitat encoberta, però no sap adaptar-se al *constructo* social.

L’idealisme post-romàntic d’enamorament de Bovary l’emparenta amb el personatge cervantí. La dolça *Dulcinea del Toboso* és l’ideal amorós de Don Quixot, ell personifica la seva art amorosa en una figura femenina amb cara i ulls, quan la cara i ulls no són com s’esperava, ho justifica a un encanteri malèfic, el món ideal del Quixot te un pes on s’aguanta, còmicament però, el seu ideari. L’idealisme que empeny al cavaller també el posseeix Emma Bovary, però a la contra ella ha de canviar de personificació donat que intenta, per tots els mitjans, trobar cara i ulls al seu ideal amorós. L’objectiu és el mateix però el referent de Bovary s’intenta adequar a la realitat, i en no trobar-se ha de canviar. Així, Emma també “viu folla” però no sap viure d’una altra manera, ha de morir per a recobrar el senderi. Mort perquè no sap viure sense idealisme.

Es troben diversos exemples de com l’adulteri femení transgredeix l’ordre masculí preeminent. A Espanya va marcar la història de *La Regenta* (1844) de Clarín i potser en menor mesura però més propera la catalana *Pilar Prim* (1903) de Narcís Oller. Totes elles son fruit de la visió de la dona casada en el món occidental. Exposar aquest textos com a representació crítica d’una societat determinada i d’un context social concret transgredeix i atempta contra l’estructura, contra el sistema.

Cal entendre tots els condicionants per establir la importància que tenen aquestes representacions dins de l’imaginari col·lectiu. La visió que es reflecteix de la figura femenina evoluciona, canvia, es transforma ja no és la dona tan vençuda, tan subordinada, el seu esperit te altres afanys i altres inquietuds, amb tot, el premi a l’adulteri sempre és tràgic, s’hi implica la renúncia, el suïcidi, la submissió...

Lluny d’esdevenir una eina moralitzant, el tràgic final exemplifica la visió que es manté de l’adulteri en el panorama decimonònic del sexe femení. Les heroïnes enamoradisses, sense experiència, amb el cap ple de pardals influenciades per un idealisme que no es reconegut en el entorn social i cultural on s’incereixen.

Un altre cas descendent d’aquesta síndrome Ofèlia es pot trobar darrerament als escenaris catalans.

Carta a una desconeguda (1927) de Stefan Zweig és una adaptació on es narren les vicissituds del amor femení no correspost. Fins i tot es va fer una adaptació per al cinema , dirigida per Max Ophuls *Letter from a Unknown Woman* (1948), així com una recent pel·lícula xinesa sense massa més transcendència.

En la proposta dramàtica de Zweig la protagonista, a l'igual que Ofèlia, estima sense ser, en realitat, estimada. Planteja la visió de l'amant que estima sense voler res a canvi. Fins i tot té un fill del seu amor, sense que ell de debò conegui la seva existència, ni del fill ni d'ella. Una versió força més versemblant per l'època actual però que al seu darrer encara manté tota la tradició oberta a Ofèlia, i tantes altres dones que estimen fora de les regles establertes. S'evidencia una figura femenina fràgil, sotmesa al desig ideal i coaccionada per les convencions socials. L'adaptació catalana actual, ha estat produïda per Caer i Tanttaka Teatro, versionada per Manuel Enrique Orjuela, dirigida per Fernando Bernués i entre els actors i actrius destaquen Emma Vilarasau, Àngels Bassas, Carlota Olcina i Josep M^o Domènech entre altres. Evidentment, el final, també en l'adaptació contemporània, és tràgic.

Una altra cas objecte de ser, almenys citat, es troba en Anna Karenina de Tolstoi on en la Rússia de 1873 es publica aquesta novel·la realista com una heroica continuació al precedent de Flaubert vint anys abans.

Si bé la trama resulta força semblant a Madame Bovary l'acció és molt més rotunda, per exemple Anna està embarassada del seu amant i el seu marit no li concedeix el divorci ni li deixa veure al seu fill. Totes dues heroïnes, pertanyen a la classe acomodada, són abocades al suïcidi però el desenvolupament del tràgic desenllaç dista de semblar-se.

En aquest sentit el personatge femení de Tolstoi no només és adúlter sinó que també és capaç d'abandonar al seu marit i s'hi vol divorciar. Hi ha una escissió important en el nucli familiar, en el estament de la família, en la religiositat. També es toca molt més el tema de la maternitat i la gelosia.

En certa mesura Anna Karenina és una Madame Bovary versus Antígona en tant que rebel i directa en les seves accions enfront als homes que ostenten el poder. Fins i tot el seu suïcidi és del tot sanguinari: morir a les rodes d'un tren és una mort en extrem violenta per la tipologia de dona-Ofèlia, els paràmetres són molts semblants, la trama també, però el rerafons de Karenina va més enllà, es dona una escissió entre ella i el seu precedent de Flaubert. La focalització i el context cultural ja són massa allunyats, ja és una altra tipologia femenina tot i partint de la mateix acte adúlter i de la lluita entre la llei i el desig femení.

Lligat amb el que just abans es comentava de l'acte d'escriure en referència a Antonin Artaud en Gustave Flaubert s'obté una altra demostració de la relació de l'art i el sofriment. L'escriptor vanagloriat arreu per la seva claredat, precisió, detall i ,en definitiva, l'excel·lència literària es martiritzava davant les paraules i les frases, s'hi obsessionava . Com narra molt bé el seu traductor Joan Sales al castellà, a la introducció s'expressa així:

“Para lograr aquellas frases de naturalidad perfecta, de claridad y precisión sin par, Flaubert corregía sus cuartillas hasta la tortura: “dormía con el Diccionario de la Academia y con la Gramática”, confesaba él mismo a una amiga en 1862. El examen de sus borradores causa pavor: parecen en efecto

“campos de batalla” con hecatombes de palabras y oraciones y hasta de páginas enteras, a veces con la única supervivencia de una frase.”¹⁰

La tortura de l'escriptor rau en deixar palès la representació d'una anècdota real com a argument primigeni i, mitjançant les paraules, crear-ne una realitat versus imageria burgesa. L'Autor pretén donar total versemblança als personatges, a la trama i al relat. Si bé la forma literària és depurada fins al l'extrem, el to irònic fa crítica al model burgès que es retrata, sobretot en l'àmbit femení, on la inèrcia encara és més pronunciada.

Es crea un pont, també irònic entre l'acte d'escriure i les paraules escrites, la realitat i la representació d'aquesta realitat. L'autor es pren molt seriosament, fins i tot, obsessivament, l'acte de plasmar per escrit la crítica al model burgès a partir d'un fet anecdòtic que va llegir a premsa i va ser la seva creació imaginativa, i artística, la que va perfilar els retrats dels personatges i l'argument. Ironia en que resulta el màxim exponent del naturalisme literari, d'una realitat representada, una proposta que parteix de la ficció.

Si bé es diu que molts cops la realitat supera a la ficció, en aquest cas és la ficció que ha traspassat els límits de la realitat i en aparença versemblant ha estat la causa de produir un efecte crític davant de la realitat on s'acull. Sense oblidar que Flaubert era un amant del Quixot es pot extreure la idea que ell mateix va parodiar un excés de novel·les romàntiques en el caràcter de Emma. La dona esdevé un Quixot femení a la recerca d'un amor ideal falsejat per la literatura anterior. Emmirallar-se en els precedents romàntics de la dona-quixot significa construir-se com a ideal i deconstruir-se en la realitat.

L'imaginari versus la realitat en confrontació.

El recorregut sentimental de la protagonista és una recerca de similituds, intenta trobar en el seu context els signes que l'apropin a aquell amor ideal plasmat per les paraules escrites. A l'igual que Don Quixot les similituds que troba sempre resultaran frustrants, de manera que les proves trobades són transformades en burla i deixen buit el significat dels llibres llegits.

“las similitudes engañan, llevan a la visión y al delirio (...) Don Quijote a fuerza de leer libros se había convertido en un signo errante en un mundo que no le reconoce. (...) La ficción frustrada de las epopeyas se ha convertido en el poder representativo del lenguaje, Las palabras se encierran de nuevo en su naturaleza de signos.”¹¹

Part del parlament del filòsof i psicòleg francès Michel Foucault en la obra que s'ha fet referència, rau en la representació de Don Quixot com

¹⁰ FLAUBERT, Gustave *Madame Bovary*. *Costumbres provincianas* (intro i trad de Joan Sales) Barcelona :Planeta, 1982, pàg. XV de la Introducció.

¹¹ FOUCAULT, Michel *Las Palabras y las Cosas*. (Trad. Elsa Cecilia Frost),Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores, 2003, pàg.54-55.

l'exemple de la primera obra moderna de similitud distant entre la escriptura i les coses. També s'hi apunta una dicotomia que resulta familiar amb la figura d'Ofèlia que s'està tractant: l'enfrontament entre poesia i bogeria.

*“ Dentro de la percepción cultural que se ha tenido del loco hasta fines del siglo XVIII, sólo es el Diferente en la medida en que no conoce la Diferencia; por todas partes ve únicamente semejanzas y signos de la semejanza; para él todos los signos se asemejan y todas las semejanzas valen como signos. En el otro extremo del espacio cultural, pero muy cercano por su simetría, el poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra los parentescos huidizos de las cosas, sus similitudes dispersas”*¹²

Aquest enfrontament que apunta Foucault també ens permet llegir a les dones-Ofèlies des d'una nova perspectiva desenvolupar-hi la visió del tractament poètic i de bogeria dels personatges femenins. Madame Bovary de Flaubert, Katia kavanova d'Ostrovski, i fins i tot la Nora d'Ibsen poden ser observades com a boges o bé com a poetesses.

Per analitzar com identificar-les cal observar el punt de partida, la focalització de la que parteix l'autor per a representar-les. En tots quatre casos l'autor inicia el seu relat artístic des d'un context històric, polític i social molt concret i en fa referència directa o indirecta d'una manera plausible. En el cas d'Ofèlia, el únic personatge tractat que no és protagonista, Laertes després d'escoltar-la parlar i cantar denomina el seu desvariegi, diversos cops, com a folia i es pregunta *“és possible que el seny d'una donzella, sigui mortal com la vida d'un vell?”*. El cavaller que l'acompanya, a l'inici de l'escena V, també la presenta així, però analitzem el seu parlament:

*“ Parla molt del seu pare, diu que sent
que el món és ple d'enganys i es dóna cops al pit.
S'enfada per no res, i diu coses ambigües,
Sense gaire sentit. Els seus mots no són res:
Els fa servir sense control i els que l'escolten
s'esforcen a trobar-hi un què: es queden admirats
i li refan els mots per adequar-los al que ells pensen,
perquè amb el parpelleig i tots els gestos que ella hi posa
realment sembla que tinguin sentit,
un sentit molt incert, i tanmateix molt trist.”*¹³

Els paràmetres per a identificar a Ofèlia com a boja passen per la repercussió que els personatges masculins reben d'ella. És a dir “els que l'escolten” (els homes) s'esforcen a trobar-hi sentit, (els seu sentit) i “li refan els mots per adequar-los al que ells pensen”. O sigui, qui escolta Ofèlia intenta fer-la encabir en els conceptes de la realitat marcada. Ella parla “sense control” i, tot i amb el sentit que ella mateixa els hi dóna(intern), hom no li reconeix el significat a les seves paraules (extern).

¹² Ibid, pàgs 56.

¹³ SHAKESPEARE, William (trad, Salvador Oliva) *Hamlet*, Barcelona Ed.Vicens Vives, 1986. Pàg. 124.

En el cas de Madame Bovary enlloc de paraules , lo boig, d'ella, són els actes propis de folia, és tota la càrrega sentimental que traspua. Les seves accions (intern) són identificades dins els paràmetres de bogeria respecte als codis socials establerts (extern). Es podria reconèixer com a poetessa en tant que intenta reconèixer en els homes que l'envolten a aquell sentiment ideal d'Amor que se li ha descrit i que la inspira però que mai troba, és una recerca constant i infructuosa, parteix de la seva realitat per aconseguir el seu ideal. És un Quixot que, foll, reconeix tots els signes de la realitat per tal de recrear la seva visió del món irreal. Bovary troba similituds, sí però se n'adona que no arriben, ni de bon tros, al que ella idealitza.

Ja no es tracta tant de similituds, sinó de identitats i diferències entre la realitat dels personatges i la realitat social.. La zona marginal entre la bogeria i la poesia semblen ser més properes del que en un principi s'observa. La poesia dels quatre personatges femenins passa per la tragèdia d'intentar trobar els seus anhels, els seus desigs, en un món en el que no es sentien identificades. La seva diferència és la seva identitat. La recerca de la qual sempre és frustrant i acaben abocades a la mort.

Es podrien trobar exemples per a corroborar la idea de dones-Ofèlia que neden en el marge d'identificació i diferenciació entre la bogeria i la poesia. Nora i Katia, al l'igual que Emma, actuen d'una manera impròpia per el seu estat de dona casada, l, tot i estimant el seu marit, i volent-li bé , actuen fóra dels paràmetres convencionals.

La conducta de la Sra Bovary lliure, o llibertina, com es vulgui entendre, també la van fer una dona-víctima, una dona-ofèlia que mort per les circumstàncies d'estimar i no ser corresposta, la seva mort és autoinculpada donat en que el context històric i social ella executa el pitjor càstig, sentir-se culpable, així, s'immola, es mata. Emma estava castigada en el mateix moment que se n'adona que la seva realitat femenina resulta frustrant respecte als seus pensaments i ideals. La seva intoxicació de novel·les sentimentals que la van educar va fer que tot el que sonés a poètic, i per tant, sentimentaloides, ja disposava per se de prestigi i van legitimar i justificar el seu adulteri.

A nivell temàtic la novel·la va obrir una forta crítica cap a la vida burgesa, el seu model educatiu i les seves costums. El rerafons de l'obra descobreix la vida burgesa de la França de la Restauració, les institucions, les professions de classe mitjana, els metges, els banquers, els advocats... tots ells jugant a mantenir l'ordre establert. La ironia de l'autor no només es centra en la figura de la dona casada, per mitjà d'ella retracta la façana de respectabilitat que imperava. Quan la protagonista va a la recerca de l'amor romàntic que havia idealitzat i no pot trobar amb el seu marit Charles Bovary, es deixa endur per dos homes , primer Rodolf i després Lleó, però cap d'ells pot allunyar-la del seu sentiment de frustració amorosa i vital. La seva insatisfacció, els deutes econòmics i el descobriment de l'adulteri aniran teixint el tràgic final.

No és destriable cap referència singular vers el rol de mare de la protagonista. Quan l'autor narra amb el seu estil propi alguna vivència relativa al fet de la maternitat, sembla passar-hi de puntetes. Potser una segona lectura del text, mirant sobre els microscopi aquest punt de vista podria fer-ne una relació més precisa, però en una lectura objectiva de l'obra s'aprecia clarament el desinterès de mostrar la maternitat d'Emma. No destacar en absolut aquest rol té un fort significat. L'acte de la maternitat també és un acte imposat, propi de la dona, un acte reproductiu. Tot i estimar a la seva filla Berta, l'amor filial, el lligam mare-filla no atura la tensió de la dona en el acte de ser dona en sí mateixa. Emma no té cap impediment relacionat amb el seu paper de mare per a que les seves obligacions maternals l'allunyin, primer de les seves fantasies amoroses, segon, evitar l'adulteri i tercer, per aturar el seu enverinament, deixant a la seva filla òrfena.

Com a símbol representa l'heroïna-víctima, una dona que va inaugurar una nou model de dona de ficció. S'allunya de la dona-vampiresa, la *femme fatale*, la dona bruixa, o tota la llarga llista d'apelatius per a la figura femenina que trenca amb l'ordre establert en els paràmetres masculins que li havien estat adjudicats. Emma Bovary és el símbol de la mala esposa, potser la mala mare, sí, però és la dolenta burgesa, la compradora compulsiva, la malgastadora, la que s'allunya més d'Hera. La dona casada adúltera per voluntat pròpia, per desídia, per curiositat, per voler fer propera una imageria amorosa en la seva realitat circumdant. És un nou clixé de maldat femenina, alguns ho van anomenar "no pròpia del seu temps"... tots els models de dona que durant aquest treball de recerca es van descobrint, totes trenquen, d'una manera o altra, l'ordre establert, sí. Arrel de la seva presència real, fictícia, cultural o artística es reflexa una societat en constant estat de canvi, evolutiva, en crisi continua, com ha de ser per tirar endavant. Així, no es justifica en absolut anomenar "*no pròpia pel seu temps*" sinó que seria preferible dir-ne "*apareguda per al canvi, per a la reflexió*".

La dona d'aquest retrat literari resulta vençuda pel sistema de valors i creença burgesa, d'origen cristià, que condemna la sexualitat i que quan una dona s'escapa del seu protocol establert és la mateixa societat i la política els qui vetllen sobre la seva conducta. Transgredir l'ordre establert es castigat, el propi individu no pot suportar la pressió i acaba suïcidant-se. Hi ha una confrontació entre l'imaginari que l'excés de romanticisme ha tergiversat i el que la societat espera de l'individu.

Emma i Katia, tot i allunyades en el seu context històrico-polític-religiós l'una de l'altra, estan més properes del que a primer terme pot semblar en referència al seu rol dins del món que les envolta i no les acull. Són víctimes, (en tant que vençudes per la imageria) del seu amor ideal enfrontat amb la seva realitat. La seva determinació d'acabar amb la seva vida les converteix en Ofèlies per decisió pròpia.

1.3.Nora, la recerca d'identitat femenina.

La revolució burgesa femenina no es va aturar a França, es pot parlar de sincronia teatral europea també al nord i al sud del Rin, l'esperit de Madame Bovary perdura i s'assembla a les condicions de la vida familiar que presenta Ibsen.

Hi ha una llavor de rebel·lió inherent a qualsevol aspiració que vulgui establir una societat més justa. Això es troba en l'obra ibseniana, a *Un enemic del poble*, *Brand* i s'intueix en *Hedda Gabler* i *Casa de Nines*, també se'n parlarà més acuradament en el model de la figura d'Antígona.

En el cas del personatge de Nora a *Casa de Nines*(1879), Henrik Ibsen també s'endinsa en aquesta tradició que ell va descriure tan magníficament. Tanmateix Nora no té un tràgic final que l'aboca a la mort. El final intueix una altra tragèdia, més contemporània segurament: la soledat.

La dona que ha de renunciar a tot el món on s'ha ofegat i ha de renunciar a la vida social, la família, als seus fills, etc... És una altra manera de plasmar la culpa implícita que comporta esdevenir una dona transgressora davant les creences heretades.

Nora està al capdavant d'una nova consideració estètica, una nova sensibilitat on ja no s'acusa solament a l'adulteri femení com el atemptat a l'ordre masculí. Amb Nora també es critica l'estatut burgès de la dona casada de forma rotunda i directa però no cal encabir-la dins de l'adulteri femení. El procés i el desenvolupament del personatge ibsenià és més subtil, més contemporani. S'està davant una nova sensibilitat femenina, que pot ser igual de rotunda i directa, on ja no cal passar per "el pecat" de l'adulteri.

El personatge de Nora, tancat en la seva caseta de nines perfectes, criant a unes altres ninetes que seran perfectes, i estimant al seu espòs, seguint els paràmetres establerts per la seva condició social i femenina crearà una nova clau psicològica i estètica per a la dona contemporània.

Tot i que hi ha elements de total similitud amb la tradició que encapçala Madame Bovary, entre ells és destriable tot l'embolc que comporten les cartes.

La carta és un objecte-símbol de tota la literatura i el teatre decimonònic. Si la carta funciona com a símbol del suspens dramàtic, el conflicte dramàtic per excel·lència és la tensió interna del personatge protagonista femení.

El retrat dramàtic que s'extreu de Nora la caracteritza com una dona, en extrem femenina en els seus defectes i virtuts. Molt sovint se la compara amb un ocell (petit, volàtil, fràgil) i una nina.

Com a símbol la Nora-nina funciona com a personatge tipus de la dona com a objecte, una visió molt masculinitzada, infantil... estereotip de dona-nina que

no te ni veu ni vot, sols aparença. La seva identitat queda relegada a la visió que els altres posseeixen d'ella.

En una jerarquia masculinitzada la dona-nina esdevé una propietat indiscutible de l'home, primer del pare i en el cas que no n'hi hagués del germà, després de l'home i en un tercer estadi, fins i tot, pot ser considerada propietat dels fills. El símbol de la nina enalteix la bellesa i la feminitat del prototip de dona que interessa posseir: una nineta en una caseta, fent el rol de dona, d'esposa i mare, sempre donant suport i rebent el premi de l'àmbit familiar. És una manera de relegar la vida social femenina a la família, i molt puntualment, a un cercle social d'amistats properes.

El problema rau en que el *dolce far niente* de la classe acomodada és encara molt més niente en el sexe femení. Poques son les inquietuds, les diversions i d'una dona de classe acomodada, símbol de la burgesia tediosa. En aquest aspecte Emma i Nora sorgeixen del mateix no fer res de la classe social a la que pertanyen.

La figura masculina adopta el paper de marit i de pare, d'amant i de professor. També molt sovint Helmer s'adreça a la seva muller amb paraules que denoten que l'ha d'educar. Ell veu el matrimoni com una unió indissoluble, del que la societat entén d'igual a igual en l'àmbit que a cada part li pertoca; ell no s'immisceix en directrius típicament femenines i ella, evidentment tampoc no pot pretendre sortir dels paràmetres que li han estat assignats per la societat i l'estat de dona casada que li pertocquen.

Dins del "decàleg de la dona casada" que Nora hereta resulta especialment rellevant el seu rol de mare.

En cap altre personatge de les denominades Dones-Ofèlia s'hi veu tanta importància a el paper de la dona en tant que mare. Són simptomàtiques paraules que s'extreuen del mateix text dramàtic per a poder establir certs conceptes educatius en el rol de mare que esdevindran un dels motius implícits en la decisió d'abandonar la llar i el nucli familiar.

En el Primer Acte hi ha una conversa entre Helmer i Nora on es parla de la vilesa de Krogstrad

"HELMER: Imagina't fins a quin punt un individu que sigui culpable ha de mentir, fer l'hipòcrita, fingir davant de tothom i dur una màscara fins i tot davant la família, davant la seva dona i els seus fills! I aquest contacte amb els nens, Nora, és el més horrorós.

NORA: Per què?

HELMER: Perquè aquesta atmosfera de mentida afavoreix el contagi i infecta tota la família. En una casa així, cada alè d'aire que respiren els fills és ple de gèrmens enverinats.

HELMER: Ah, estimada, és una experiència que he viscut sovint fent d'advocat. Gairebé tots els qui han caigut en la depravació han tingut una mare que vivia en la mentida.

NORA: Per què precisament... una mare?

HELMER: La majoria de vegades ve de les mares, encara que, naturalment, la influència dels pares hi pot haver actuat d'igual manera (...)

(Es fica a la seva cambra i en tanca la porta)

NORA: Oh, no! Això no pot ser! És impossible! Ha de ser impossible!

MAINADERA(a la porta de l'esquerra): Els nens demanen si poden entrar a veure la mama.

NORA: No, no , no! Que no em vinguin a veure! Queda't amb ells, Anne-Marie!

MAINADERA: Molt bé. (Tanca la porta)

NORA (lívida d'horror): Corrompre els meus fills, emmetzinar casa meva!

Això no és veritat! No pot ser! Mai de la vida!

- Fi del Primer Acte-¹⁴

En aquesta conversa es demostra el grau de dependència que té Nora sobre l'opinió del seu marit. En la comparança amb Krogstrad, Nora s'identifica com una persona que ha de fingir, mentir, això la fa sentir culpable i, segons el seu espòs, tal hipocresia repercuteix en l'educació dels fills, àmbit que es denota de patrimoni femení. Així Nora es reflecteix com una mentidera hipòcrita que, en contacte amb els seus fills, els corromprà per a tota la vida. Gairebé sembla la imatge pecaminosa d'Eva on el pecat perdura a tota la humanitat.

La reacció de la protagonista davant tal acusacions indirectes la fan sentir en extrem culpable i en l'acció de rebre la visita dels seus fills s'hi nega rotundament (tres nos) i prefereix que restin al càrrec de la mainadera. Un cop sola la reflexió final, caòtica i culpable en extrem cap a la seva pròpia persona, pot ser l'indici del tràgic final de renúncia i soledat.

El precepte masculí ha influenciat tant la consciència de Nora que actua sota el rigor de les regles apreses encara que no les segueixi.

La recerca d'identitat del personatge femení és fruit de l'abisme real entre les normes apreses i que, en teoria, li pertoquen per estat i classe social i la realitat del seu matrimoni que l'anquilosa.

La metàfora de l'aloa (ocell que habitualment li serveix de sobrenom afectiu al seu espòs) esdevé el seu gran enemic. Nora és un ocell que vol volar lliure, aprendre per ella mateixa, identificar-se com a esposa, com a mare, com a companya, com amiga, com a dona... però en la societat que s'inscriu no s'hi reconeix i no pot desenvolupar la seva personalitat en cap dels rols. Ibsen aporta una visió del món on no hi ha lloc per a ocells, tota llibertat que s'allunyi, ni que sigui subtilment, de la previsió per al estatus i condició femenina és coartada.

Cal recordar que la metàfora de l'ocell es vincula amb aquells éssers meitat ocells i meitat dones que s'han esmentat anteriorment en la representació de

¹⁴ IBSEN, Henrik. *Casa de nines*, Barcelona: Proa, 2004, pàg. 82 i 83.

la figura d'Ofèlia. El vol de Nora, la seva llibertat, seria el seu retorn a l'origen que s'ha tractat a Ofèlia.

Nora es sent sola davant els impediments que impossibiliten la seva identificació. Es rebutja a si mateixa en tant que s'emmiralla en el possible rebuig del seu entorn.

L'únic *pecat* de Nora havia estat falsificar una signatura per poder demanar un crèdit pel bé de la salut del seu espòs, en una època on les dones no podien demanar diners sense el consentiment d'un espòs, un pare o un germà. Aquest fet, retratat meravellosament bé per Ibsen fa més de 100 anys, no s'allunya en absolut de la realitat espanyola de fa no massa anys. Segons la Fundació Ibsen 2006, tampoc de l'actualitat de certs països on intentar no representar Ibsen suposaria admetre directament que el paper de les dones és d'opressió.

Dels personatges femenins treballats en aquesta tipologia de Dona-Ofèlia, Nora ja apunta a ser la més propera a Antígona arrel de la discussió final del text dramàtic. Els conceptes que la impulsen a combatre les lleis dels homes la fan una Nora versus Antígona: adonar-se del que realment ella li importa a Helmer li canvia la visió que té del seu estimat. Nora té el sentiment natural de protegir tot el que fa referència a l'àmbit femení, és a dir, els fills, el pare moribund i el marit malalt, però les lleis dels homes impedeixen que una dona vulneri el poder dels homes i la condemnin al seu rol establert, tot i essent contradictoris al seu sentiment i emoció natural. Així, Nora assumeix la idea que no és apta per a educar als seus fills en trencar les lleis establertes i seguir el dictamen de la seva pròpia consciència femenina. En transgredir les lleis en bé dels seus el seu idealisme amb la societat li feia donar per suposat que el seu espòs li reconeixeria el mèrit, l'acolliria també en els mals moments. Però la mala reacció de Helmer, que només pensa en ell mateix i en el seu honor per sobre dels éssers estimats, fa tocar a Nora de peus a terra. El seu idealisme amorós i social xoca amb les seves creences. Com a idealista és una Madame Bovary i en l'acció arrel de la discussió final ja tendeix al model d'Antígona. Però Nora no esdevindrà mai una heroïna perquè si bé es decideix a buscar la seva identitat ja lluny de la protecció masculina es jutja a ella mateixa amb la llei dels homes que tan l'ha decebut. Nora creu que no pot ser una bona mare ni una bona esposa mai més. En tant que ja assumeix la seva culpa com a mare és una dona vençuda en el seu rol femení. Ha interioritzat tant els conceptes amb que ha estat educada (pel pare, el marit i les convencions socials) que si bé s'allibera partint altre cop de zero a la recerca de la seva identitat en solitud, no és capaç d'assolir l'educació de la seva descendència, s'ha cregut que seria una mala mare perquè ha estat una mala esposa.

En aquest sentit es dona una *continuum* generacional, i no només de la idea de pecat femení que es comentava amb anterioritat, sinó també de la repetició en els rols establerts, tant dels homes com de les dones. La protagonista ibsiana no es creu capaç d'educar als nens, seria un mal model a seguir. Considera preferible que tinguin cura dels seus fills la Dida que la va criar a ella i Helmer, que de ben segur els protegirà en desmesura a l'igual

que van fer amb ella. Tot i trencant paràmetres la decisió de Nora farà que es repeteixi el model establert, al que ella rebutja i s'enfronta, per a la seva descendència. Segurament el personatge no és conscient d'això però la transgressió que realitza Ibsen mitjançant Nora no és una transgressió generacional, és única i exclusiva d'un individu en particular. La recerca d'identitat és responsabilitat de cada individu, sigui home o dona.

Malauradament, Nora s'anul·la com a mare perquè s'ha anul·lat com a esposa. No discrimina ambdós conceptes. S'ha d'alliberar del rol de mare i esposa per començar la seva recerca personal.

En certa mesura cal deconstruir-se per a poder construir-se de nou, amb una identitat real, que no sigui el mirall d'esposa i mare sota els paràmetres de les convencions socials. Partir de l'individu intrínsecament per esdevenir una nova dona, sense condicionant, en solitud.

Gairebé resulta anecdòtic que en la escena final, quan Nora abandona a Helmer, aquest interpel·la al seu sentit de la moral i del seny:

HELMER: Estàs malalta, Nora. Tens febre. Gairebé em sembla que has perdut el seny.

*NORA: Mai no m'havia sentit tan lúcida i tan segura de mi mateixa com aquesta nit.*¹⁵

Cal recordar els comentaris dels personatges masculins davant Ofèlia "enfollida" quan no reconeixien els continguts de les seves paraules. Altre cop la figura d'Ofèlia es qüestionada com si hagués perdut el seny, quan el que fan és trobar-lo però sota una altra nomenclatura, allunyada de les estrictes convencions socials creades pels homes.

Resulta significatiu quan en una representació alemanya de *Casa de nines* l'actriu protagonista (Hedwing Niemann) es va negar a acceptar el paper de Nora amb el final que l'autor havia previst, d'aquesta manera a les representacions de Flensburg i Berlín el mateix Ibsen va haver de fer una adaptació molt a disgust seu.

En el final de la nova adaptació Nora assumeix les obligacions pròpies de la dona, i per l'amor als seus fills no abandona la llar familiar.

En el pròleg que fa Carles Batlle per l'editorial Proa hi ha la seva traducció del nou final que Ibsen es va veure obligat a allargar. Val la pena observar els canvis substancials:

NORA: ...que la nostra convivència es convertís en un matrimoni. Adéu!

HELMER: Molt bé!, ves! (L'agafa pel braç) Però abans cal que vegis els teus nens per últim cop!

NORA: Deixa'm! No els vull veure! No puc!

HELMER (l'empeny cap a la porta de l'esquerra): Els has de veure! (Obre la porta i diu amb veu baixa) Mira; dormen, ben tranquils, sense témer res. Demà quan es despertaran, cridaran la seva mare, seran... orfes.

¹⁵ Ibid, pàg. 136.

NORA: (tremolant). Orfes...!

HELMER: Com tu ho has estat.

NORA: Orfes! (Ella lluita amb ella mateixa, deixa la bossa i diu) Oh! És un pecat contra mi mateixa, però no puc abandonar-los. (Ella mig defalleix davant la porta.)

HELMER (amb alegria, però amb veu baixa): Nora!

*Cau el teló*¹⁶

El més rellevant és el canvi conceptual: Nora ja no deixa Helmer, ja no és la figura del feminisme revolucionari en que l'actriu no es volia convertir. En aquest segon final Nora continuarà amb el matrimoni pel bé dels seus fills. Helmer utilitza el xantatge emocional de veure als fills i li obliga a mirar-los mentre estan adormits. Les convencions socials han triomfat per mitjà de la maternitat.

Sortosament aquest no és el final escollit, si hagués estat aquesta l'opció ibseniana segurament no hagués triomfat de la manera que ho va fer. Aquest segon final no s'adiu amb els conceptes de recerca d'identitat social i cultural que tenen el seu reflex en les obres d'Ibsen.

A més, cal recordar que Henrik Ibsen tenia molta amistat amb una autora feminista noruega, Camilla Collet i, fins i tot, a una amiga de la família, Laura Kieler, va patir una situació personal idèntica a la de Nora. És bo recordar allò que "*la realitat sempre supera la ficció*" i que les arts escèniques és una manera de representació artística de la manera com els individus es relacionen en societat. Segurament les idees renovadores d'Ibsen són fruit d'un seguit d'influències i conceptes culturals i l'autor el que fa és plasmar-ho amb cert criteri i de forma artística.

D'aquesta manera el segon final traeix les expectatives de l'autor, les seves concepcions vers la temàtica de la recerca d'identitat i l'allunya de la seva pròpia realitat personal i les seves influències.

Així, el que empeny a Nora a quedar-se i tornar a la vida matrimonial, és la por a deixar als seus fills orfes. I només torna amb Helmer per els seus fills. La figura femenina es torna a supeditar a l'home però amb un intent d'aturar el pecat que l'acompanya. El mateix personatge de Nora s'havia quedat òrfena de mare i va ser criada per un pare en extrem protector i la Dida. Al llarg del drama s'evidencien moltes similituds entre el pare i l'espòs. Tots dos homes veuen a Nora com una nena, una nina, un ocellet del que s'ha de tenir cura, protegir i educar. L'abandonament de Nora deixa a les seves filles a assolir, irremissiblement, el mateix rol que va patir ella mateixa.

El nou final trenca amb la idea de la recerca d'identitat del personatge femení i es carrega gran part de la modernitat del drama

A banda d'aquesta nova versió de *Casa de Nines* l'obra d'Ibsen presenta una dona que, a l'igual que Madame Bovary és una idealista. El seu idealisme rau

¹⁶ Ibid, pàg 26.

en un matrimoni ideal, on l'home està idealitzat i el desenvolupament de la trama el duu a la tragèdia de l'home que no cobreix les expectatives que Nora havia suposat. A diferència de Emma Bovary, Nora no s'emmiralla en cap prototip après mitjançant la lectura, com li passa a Bovary i al Quixot. Nora manté un esperit pur, noble, idealista, innocent que la fa esperar el *prodigi* que el seu estimat la consideri com una igual en el seu idíl·lic *matrimoni veritable*.

En certa manera a Nora ja li està bé sentir-se una nina, una alosa davant les figures masculines que l'han protegit, però exclusivament en el sentit d'una defensa personal davant la quotidiana realitat, tot és aparença, juga a ser una nina. És infantil en el sentit que no ha perdut la puresa, la innocència, l'idealisme dels joves, en cap moment s'ha de confondre això amb immaduresa.

Hi ha una confrontació entre el món Nora i el món Helmer. Ell és l'exemple de responsabilitat, de rigor, en canvi, el món femení presentat mitjançant Nora és prolífic a la superficialitat aparent, els capricis, les irresponsabilitats... En realitat els paràmetres identificatius canvien de subjecte i tot el que Nora fa en el temps que és casada respon a la responsabilitat d'estimar per sobre de tot, a ser escrupulosa amb les despeses, a tenir cura i rigor amb els seus actes, tot per mantenir el seu secret, el secret que li permet el seu audaç idealisme; el que li fa sentir-se, secretament, una igual dins els seus rols establerts... El món Nora és dedicar-se en cos i ànima a la cura de l'espòs i dels fills, la seva evolució com a dona anava unida a la humilitat, a la dedicació absoluta dins el rol de esposa amb un objectiu amagat: fer aquesta dedicació i tots els esforços possibles sota l'aparença de positivisme i superficialitat, sense preocupar a l'espòs amb minúcies econòmiques. Per a ella era preferible que pensés que tenia capricis i fos una mica malgastadora amb les compres nadalenques que realment assabentar-se del seu préstec per al viatge que va millorar la salut de Helmer. La seva idea era que tan bon punt Helmer veiés els seus esforços constants per el bé familiar hi veuria en ella molt més que una nena consentida, això sí, sense ferir el seu amor propi masculí i com ella mateixa expressa :

“... Seria massa penós, massa humiliant per a ell saber que em deu alguna cosa. Això trastocaria de dalt a baix la nostra relació. La nostra llar, tan bonica i feliç, deixaria de ser com és.”¹⁷

I després de la confessió a la Sra. Linde de com arribar als compromisos econòmics treballant d'amagat i estalviant sense que ningú se n'adoni, davant d'aquesta responsabilitat la seva evolució personal la fa sentir-se com un home:

“... Gairebé em feia la impressió de ser un home”¹⁸

¹⁷ Ibid, pàg 62.

¹⁸ Ibid, pàg 63. La semblança masculina ve donada per activitats pròpies dels homes (treballar) i per la responsabilitat de guanyar diners i saldar els deutes econòmics en secret. Se sent home quan les seves activitats son de més envergadura que les habituals.

Fins i tot en una rèplica Nora confessa el seu secret.

Malauradament les converses amb ell, cada cop l'allunyen més d'aquell home que ella creia estimar.

Cap dels dos conjugues ha estimat a l'altre perquè cap dels dos s'ha mostrat com en realitat era i tots dos han idealitzat a la seva parella. Helmer necessitava una distracció a la seva professió, un *divertimento*; en canvi Nora necessitava sentir-se d'igual a igual en un veritable matrimoni. Helmer era la figura millorada del seu pare i l'amor conjugal, que tot ho pot, la consolidaria com una esposa real en un matrimoni veritable. El procés d'ambdós personatges els ha portat a distanciar-se més del seu ideal per al altre, Nora començava el seu personal procés d'aprenentatge i recerca d'identitat mentre Helmer s'abocava a l'egoisme més pur, allunyant-se de la imatge idíl·lica d'home bo, generós i noble que en tenia Nora.

En veure que no és dona ni la paritat matrimonial i que el seu espòs només veu en ella la part superficial de la nina en ella decau tot el seu enamorament. Helmer en el transcurs del drama va caracteritzant-se com un mesquí egoista on l'únic que realment li importa és la seva reputació. En el moment del desenllaç final, quan perdona a Nora i vol que ell també ho sigui ja és massa tard, la seva veritable personalitat i inquietuds vitals ja s'han revelat amb tota la seva cruesa. Ja és massa tard per a Nora, ja no pot veure en ell l'home que s'esperava i tot el món de la "Casa de nines" s'enfonsa. Ella s'havia sacrificat constantment per a ell i a canvi es troba amb la realitat d'un amor no correspost en la mateixa mesura, un amor encrostat en la seva condició social. El fet de no assumir un veritable rol de mare està supeditat a que mai va assumir un veritable rol d'esposa.

En l'estudi de Lou Andreas-Salomé hi està molt ben retractada la personalitat del personatge femení de Nora, i l'autora aporta una idea que resulta del tot inquietant, no s'ha trobat la traducció ni al català ni al castellà, però el significat de la idea s'entén a la perfecció:

*"Hay mucho, por lo tanto, para tratar de conquistar, ya que no es capaz de aceptar una realidad cotidiana libre de maravillas: hay que verla solemnemente transfigurada y iluminada por una fiesta, como un niño con su árbol de Navidad. Toda su emancipación, todo su anhelo de una autónoma realización y fuerza surge de tal aspiración, sí, en el fondo, no era sólo el deseo de conseguir el prodigio supremo, consagrarse a poder ser una niña. Y siempre fue éste estado de ánimo del niño a empujar al hombre a la libertad y la independencia, cuando sus más altos ideales de la vida entraban en conflicto con la desalentadora obligación diaria."*¹⁹

¹⁹ ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Figure di donne. Le figure femminili nei sei drammi familiari di Henrik Ibsen*. Milano: Iperborea, 1997, pàg. 50. Traducció pròpia, l'original diu així:

"Andrà dunque a tentarne la conquista, dal momento che non è capace di accettare una realtà quotidiana priva di prodigi: deve vederla solennemente trasfigurata e illuminata a festa, come un bambino il suo albero di Natale. Tutta la sua emancipazione, tutto il suo anelito a un'autonoma realizzazione e forza scaturivano propri oda tale aspirazione, sì, in fondo non erano altro che il desiderio di inchinarsi davanti al supremo prodigio, di consacrarsi, di poter essere bambina. E' sempre stato questo animo di bambino a spingere l'uomo alla libertà e all'indipendenza, quando i suoi più alti ideali di vita entravano in conflitto con l'avvilente costrizione quotidiana."

Així Nora manté l'esperit de ser una *bambina* per mantenir la seva llibertat i independència en un context diari d'humiliant limitació. La referència al nen il·lusionat pel miracle i el prodigi del Nadal es pot relacionar amb la mateixa confrontació que manté l'estat anímic de la protagonista amb el seu moment climàtic del ball de la tarantel·la. Helmer només hi veu l'ornament, la disfressa, la bellesa que és lluir a la seva preciosa esposa, en canvi per a Nora significa el frenetisme caòtic en que es veu submergida, significa tocar amb el realisme més cruel i humiliant de la seva vida.

En aquest moment del discurs s'arriba a la idea de deconstrucció de la dona en tal que esposa i mare per a començar a construir-se novament sota una identitat no reflectida, sinó en una identitat que escolta des de l'interior del cos femení.

Ara bé, això és un parany... com quelcom pot buscar la seva identitat profunda?

Hom ha de relacionar-se amb la resta per tal d'establir els seu JO. La identitat de Nora, i en general de tots els personatges propis de la figura d'Ofèlia, sempre serà fruit de l'alteritat, de com els altres les veuen. En el moment que un dels dos subjectes, el JO, o bé L'ALTRE canvia la seva percepció esdevé un caòtic buit existencial. Es produeix la marginació i/o la bogeria.

L'educació és l'aprenentatge de rols. Les figures masculines han educat a Nora sota els paràmetres d'una societat determinada, l'han convertit en una nina, una titella on s'emmiralla i s'identifica com a dona. Amb l'escissió final, caldrà que Nora revisi tots els principis i valors adquirits, fins i tot els religiosos, com apunta al final del seu parlament, per tal de reconstruir-se altre cop en dona que no és ni filla, ni mare, ni esposa. Fémina *per se*.

Tan Ofèlia, com Katia i Emma estan sotmeses a la seva màscara (personatge) predeterminada socialment. Elles han canviat, però la seva identitat producte de la alteritat no pot canviar fins que no es modifiqui la percepció que disposen els altres envers elles. En no saber quin rol els hi és propi, en no trobar una màscara apropiada al que els altres esperen d'elles esdevenen personatges interessantíssims des del punt de vista dramàtic, són conflicte pur. Aquí apareix la bogeria, la discriminació, la marginació, etc... En escenificar aquestes tragèdies s'estableix un *constructo* de la realitat femenina. Totes les dones que pateixen el "síndrome Ofèlia" evocuen a aquesta primera escissió entre el JO femení i la construcció artística de la realitat.

2. La figura d'Antígona.

És la rebel·lió. Es vincula al ritual , a la repulsió , a lo grotesc.

En aquest segon model de figura femenina es pretén fer una reflexió vers l'art del trencament, una rebel·lió que fan certes artistes contra el món i contra elles mateixes en tant que dones. Hi ha un estret vincle amb tota la cultura del cos i la seva fragmentació. Es pot considerar com el fruit de *Womanliness as masquerade* (Jain Rivière, 1929). Aquesta *feminitat com a disfressa* ens ha deixat tot un seguit de treballs performatius de diverses disciplines artístiques on la figura femenina empra el seu propi cos com a crítica social, el cos es despersonalitza, es desmembra per a rebel·lar-se contra l'opressió social, majoritàriament, la masculina.. Molts cops aquesta rebel·lió es barreja amb el discurs feminista radical, però un cop superat l'idealisme polític i el lesbianisme, resulta molt gratificant l'observació artística del cos femení com a obra d'art, com objecte artístic en sí mateix.

És per això, que resulta força interessant la trajectòria d'arts visuals que transmet Cindy Sherman. La seva recopilació artística rebel·la els prototips femenins que vol criticar, o almenys que vol que siguin observats. En això s'assembla a el que Laurie Anderson, una de les artistes performatives més consolidades del panorama americà actual, també afirma quan al 1991 se li pregunta si vol canviar el món; respon que no és la seva feina, que ella sols intenta mirar:

*“ I try to **look** at things well, not to change them. That's not my job ”*²⁰

Primerament cal situar d'on parteix la posició d'aquesta segona figura femenina de l'escena contemporània. I és arrel d'una negació latent i perdurable de la identitat del subjecte femení . Així, la Història demostra com hi ha hagut la negació d'identitat femenina.

La consciència teatral d'identitat femenina la trobem a **Hrotsvitha de Gandersheim** (935 aprox.). Ella fou la primera dona que va escriure teatre en la Europa medieval i és també la primera dona que va expressar públicament la seva consciència d'identitat femenina.

Canonesa de l'abadia de Gandersheim (monja que només fa dos vots monàstics, el de castedat i obediència) en no fer el vot de pobresa podia disposar de la seva riquesa i mantenir contacte amb l'ambient cortesà i laic Saxó. Les seves obres plantegen enfrontaments, lluites i tensions entre homes i dones, sobretot, revenja i victòria d'elles sobre ells.

Segons el seu estudiós, Peter Dronke, l'obra d'Hrotsvitha desenvolupa el tema de la identitat femenina, fent-ho visible en el protagonisme que dona en

²⁰ *The Speed of Change a Twentieth-Century Performance Reader* HUXLEY, Michael i WITTS, Noel *The Speed of Change de Twentieth-Century Performance Reader* , London: Routledge, 1996.

moltes de les seves obres, llegendes i comèdies, a dones dèbils que triomfen damunt homes definits com a forts.

Per exemple la trama de la llegenda d'*Inés* i comèdies com *La conversió de Galicano* i *La resurrecció de Drusina i Calímaco* giren entorn al rebuig del matrimoni i de la sexualitat. En *Sapiencia* la protagonista i les seves tres filles, (Fe , Esperança i Caritat) prediquen per a que les dones de Roma del segle II facin despreci als seus marits i ni mengin ni dormin amb ells. És una subversió radical al context social quan atansa postures religioso-polítiques properes a una Santa Joana dels Escorxadors.

Resulta simptomàtic que historiogràficament s'hagi negat la identitat d'una dona metge i escriptora. És el cas de Trotula, autora *De mulierum passionibus*, un tractat mèdic sobre el cos de la dona. Aquesta autora porta destorbant diversos segles. Erudits i historiadors, sortosament només alguns, han negat repetidament la seva identitat. Ningú va dubtar que durant els segles XIII, XIV i XV hi havia l'existència d'un tractat en medicina fet per l'experta Trota o Trotula²¹, i que aquesta era una dona.

Però a partir del segle XVI el control de la ciència i les relacions socials van enaltir la figura masculina i fins en s. XX s'ha donat la resistència entre els científics i metges a admetre que els cultes universitaris i metges en ginecologia aprenguessin arran de l'aportació d'una dona a la ciència mèdica. Durant els darrers tres o quatre segles de l'Edat Mitjana es va negar que *De mulierum passionibus* fos escrit per una dona. Aquest fet te a veure en que durant aquest lapsus de reconeixement femení es va donar una escissió en la màgia.

Es va separar la màgia natural, forma premoderna de Ciència , pròpia del gènere masculí de la màgia negra, subterrània i perseguida i lligada al gènere femení.

La primera va ser enaltida, estudiada i reconeguda i la segona va estar severament perseguida sota la forma de bruixeria. Així es va establir un ordre masculí per a l'exclusió de la dona en àmbits científics, culturals i professionals.

Vist aquest panorama en l'Europa feudal s'entén que masculinitzar la identitat d'una autora científica no era més que un gest polític. Són les lleis dels homes

Referent al tema del cos femení representat històricament amb veu de dona també és un bon punt de partida la filòsofa Hildegarda de Bingen (1098-1179).

²¹ Per a més informació sobre les hipòtesis i conclusions sobre el nom i la identitat de l'autora cal consultar l'apartat de " La identidad y el sexo de Trotula en la historiografía", RIVERA GARRETAS, M^a Milagros *Textos y espacios de mujeres*, Barcelona: Icaria, 1990. Pàg 106.

De la seva obra *Liber causae et curae* extraïem un paràgraf per a classificar els cossos de dona, lligant la seva fisiologia amb la seva personalitat. El prototip de melangia seria així:

“Pero hay otras mujeres que tienen la carne flaca y venas gruesas y huesos de tamaño moderado; su sangre tiene un color más plomizo que la de las sanguíneas y su color es, en cierta manera, mezcla de gris y negro. Son volubles y dispersas en su pensamiento, y se abandonan pesarosamente a la aflicción; tienen, pues, escaso poder de resistencia, de manera que a veces las destroza la melancolía. Sufren gran pérdida de sangre durante la menstruación, y son estériles porque tienen un vientre débil y frágil. De modo que no pueden alojar o retener o calentar la semilla de un hombre; y por ello son también más sanas, más fuertes y más felices sin maridos que con ellos, especialmente porque si se acuestan con sus maridos, tenderán a sentirse débiles después. Pero los hombres se alejan de ellas y las dejan, porque no hablan a los hombres con afecto y les aman solamente un poco...”²²

Aquesta caracterització física i de caràcter del cos femení també es trobarà al llarg del desenvolupament de la figura d'Antígona. El fet que, de vegades *les destrossi la melangia* és propi de la visió romàntica de l'Europa de Baudelaire, Poe i Sade.

La dona com a objecte d'amor i mort. En el apartat 4 de la recerca serà analitzat en detall, però resulta simptomàtic que ja es relacioni amb el conflicte dramàtic d'Antígona.

²² DRONKE, Peter *Women writers of the Middle Ages*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984. Pàg. 180-181.

2.1. La rebel·lió d'Antígona.

Cal detenir-se en aquesta puntualització sobre l'observació que podem fer del món que ens envolta. L'Antígona de Sòfocles ha passat a la Història mercès a la seva rebel·lió, però cal aturar-se per observar com es rebel·la, en cap moment s'exerceix violència directa però l'obra narra contínuament els actes violents.

Aquest personatge femení es converteix en el símbol de la màrtir per excel·lència, és la víctima del Poder Opressor (Creont) davant l'individu. Creont perd tota credibilitat com a governant davant el poble de Tebes que s'alia amb Antígona. La decisió de continuar amb la Llei dels homes per sobre de la Llei de Déu i de les creences que pertanyen al món femení d'honorar als morts esdevenen la seva caiguda en el Poder que s'havia guanyat. Fins i tot la seva família en surt perdent, i amb la seva pròpia vida. Matar Antígona va ser matar al seu fill, a la seva muller, i perdre la lleialtat de tot el poble de Tebes. Així la mort de la màrtir és la forma en que es produeix la rebel·lió. Antígona guanya en el moment que ja no hi és. La seva vida ha estat el preu per desbaratar el Poder, per aconseguir uns canvis que van més enllà de la seva vida. Però el personatge d'Antígona va aconseguir molt més del que en un principi s'havia plantejat, no oblidem que el seu objectiu primer, que era només el poder enterrar al seu germà. En castigar-la es confronten diversos plans de la condició humana i acaba guanyant el més feble, el que en un primer terme perd. Canviar la Llei a canvi de la pròpia vida. En el cas que la decisió no hagués estat deixar-la morir segurament no es parlaria d'Antígona de Sòfocles ni de totes les seves deixebles que han estat tan ben retractades. Destaquem la màrtir femenina més arquetípica de Joana d'Arc, és l'heroïna francesa més rellevant portada a la gran pantalla per Carl Theodor Dreyer ja al 1928. El film *La passion de Jeanne d'Arc*.

Val a dir que la confrontació dramàtica dels personatges es plasma en més d'un pla dramàtic.

Vectors divergents que fan la concatenació d'enfrontaments:

- Confrontació home i dona.
- Diferència generacional.
- La llei humana confrontada amb la llei divina.

Si agafem la sentència de Hegel al respecte. En la seva Antígona es plasma que *“La loi humaine est la loi de l'homme. La loi divine est la loi de la femme”*.

Quan Steiner en fa un profund anàlisi tradueix les paraules de Hegel de la següent manera, molt suggeridor per al tema que ens ocupa:

“La ley humana es la ley del día porque es conocida, pública, visible, universal: ella regula, no la familia, sino el Estado, el gobierno, la guerra; está hecha por el hombre. La ley humana es la ley del varón. La ley divina es la ley de la mujer,

es la ley que se oculta, que no se ofrece a esa abierta manifestación que produce el hombre. La ley divina es nocturna..." ²³

Amb l'anàlisi que fa Steiner de l'Antígona de Sòfocles a partir de la obra hegelina de *Fenomenología del espíritu* (1806) s'extreu, entre altres, el concepte de la dualitat existencial de l'home i la societat; la llei dels vius en confrontació amb la dels morts.

El sexe masculí sempre s'adiu amb el dia, la vida i lo terrenal; en canvi, la nit, lo obscur i la mort són àmbits del sexe femení.

L'argument de la tragèdia, datada l'any 441 aC, val la pena situar-lo també amb els antecedents polítics i familiars que l'acompanyen:

Desterrat Èdip, governant legal de Tebes i vidu de la seva esposa i mare locasta, els seus fills barons, Etèocles i Polinices, decideixen governar alternativament la ciutat. Etèocles no cedeix el torn quan li toca i Polinices s'exilia per tornar, al cap de poc, amb un exèrcit d'argius per tal de reconquerir el govern de la ciutat. En la batalla els germans es donen mort mútuament. Creont, oncle matern dels germans, assumeix el govern i emet un dictat segons el qual Etèocles, que ha mort defensant la ciutat, rebrà sepultura i els ritus funeraris que corresponen als morts il·lustres; pel que fa al seu germà, Polinices, que s'ha aixecat contra la ciutat dels seus pares, decreta que no se li tributin els darrers honors, que ningú no el plori i que el seu cos "resti insepult i sigui pastura d'ocells i gossos i una vergonya per a qui el vegi". Antígona, per a qui els vincles de la sang i la força de l'amor que no sap de decrets valen més que totes les lleis humanes, decideix tributar al seu germà els ritus funeraris que exigeix Hades, el déu dels morts.

Respecte a les lleis a que Antígona s'enfronta és bo detenir-se en la qüestió de *com* es produeix aquest enfrontament. Si bé continua la idea de la no-violència en l'acció física però si molt més en el rerafons, en les imatges que els textos teatrals ens suggereixen hi ha una agressivitat implícita que no es pot obviar.

La protagonista no ignora pas la llei que infringeix però ella discrimina clarament el que és legal i el que és just. La diferència entre el que se li prohibeix i el que ha de fer. Ella considera violent i injust el manament de Creont, ha d'acceptar-lo doncs?

Creont representa un nou tipus d'ordre, de justícia, de caràcter juridicopolític; el conflicte, inevitable, resulta d'una paradoxa tràgica:

Obeir *Themis* (la justícia divina) obliga a desobeir *Diké* (la justícia humana).

En certa mesura per ser just cal ser injust.

²³ STEINER, George *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa, 1987, pàg.37.

Aquí s'equiparen els papers dels protagonistes, doncs tant Antígona com Creont transgredeixen la llei, ell la divina i ella la dels homes, ell les no escrites i ella la dels decrets de la ciutat. La transgressió és doble.

Hi ha una mena de dualitat en la justícia, la divina i la humana.

La consciència ètica d'Antígona és pura perquè és solidària amb l'acceptació del sacrifici.

Com es rebel·la la Dona-Antígona?

Desobeint.

L'ordre era *no fer* i Antígona *fa* amb totes les conseqüències que això li comporta.

L'actitud i l'acció d'Antígona harmonitza amb el que s'anomena la desobediència civil. Si bé no ho simbolitza plenament, almenys com s'entén en l'actualitat, si que hi ha certes analogies que val la pena puntualitzar i que amplien la visió del personatge femení.

Cal establir certes precisions sobre els punts a favor de la postura d'Antígona sota els paràmetres de la desobediència civil: l'acció desobedient no és violenta, hi ha un desafiament conscient a un ordre que es considera injust o mancat de legitimitat, la referència a unes lleis superiors (divines) que no depenen de la voluntat del governant i, finalment, la disposició a admetre el càstig corresponent a la desobediència, ni que sigui la pròpia vida.

A la contra hi ha paràmetres que no s'adiuen amb la denominada desobediència civil, com és el cas de que la seva determinació és individual i no és públicament concertada amb altres, tampoc l'aggravant de nocturnitat i el caràcter ocult i secret amb el que es realitza l'acció, en nomenclatura legal, seria més una desobediència criminal, gairebé. Ara bé, el segon cop que intenta enterrar al seu germà sí que ho fa a plena llum del dia (quan la agafen els soldats).

Antígona, tot i reconèixer l'autoritat de Creont i no voler modificar el decret que ell ha dictaminat es determina a seguir només l'autoritat moral que ella considera.

Sòfocles ve a dir que cap governant no té dret a exigir actes que van contra les normes dictades pels déus. La seva obra, representada en la figura femenina encarna l'ideal d'una justícia que s'identifica amb una pietat fundada sobre un ordre etern i immutable, sagrat.

Hom deu estar probablement d'acord que Antígona actua amb justícia en desobeir Creont i atorgar les honres fúnebres al seu germà. La seva acció està justificada. Ara bé, no tots els actes desobedients estan justificats o són justificables, com tampoc tots els actes justificats ho són de desobediència civil.

“ Ha de sotmetre el ciutadà la seva consciència al legislador un sol instant, encara que sigui en una mesura mínima? Aleshores, per què té cada home la seva consciència? Jo crec que hauríem de ser homes primer i ciutadans després. El que és desitjable vertaderament no és cultivar el respecte per la llei sinó per la justícia. L'única obligació que tinc dret a assumir és la de fer en cada moment el que sigui just. La llei no ha fet mai els homes més justos i , a causa del respecte que els infon, fins i tot els benintencionats es converteixen diàriament en agents de la injustícia.”

Henry- David Thoreau

Del deure de desobediència civil

Aquesta cita de Thoreau resum perfectament bé l'escissió entre legalitat i justícia d'Antígona. En aquest aspecte ella, com a desobedient, acata la sentència que es dicta contra ella, entre altres raons, a l'igual que els desobedients civils, perquè creu que la desproporció normal entre la pena i l'acte comès posa en relleu la injustícia, no només de la llei, sinó també del càstig. Tot plegat convida a la reflexió profunda de la llei, i dels seus executors. Aquí rau la transgressió.

Una persona pot cometre accions contràries a la llei per motius totalment correctes, de manera que pot dur a terme actes il·legals per motius legítims. La llei sagrada, divina i femenina legitima l'acció d'Antígona i mou la qüestió de la llei dictada per Creont, la dels homes.

El que empeny Antígona a rebel·lar-se és la veu de la consciència individual, la qual permet l'escissió entre justícia i legalitat.

Vinculat al tema del paper revolucionari de la consciència és molt acurat l'assaig guanyador del Premi Josep Vallverdú l'any 2000 que compila amb aquests mots el que ja Gandhi va dir:

“L'únic tirà que accepto en aquest món és la veueta tranquil·la que parla dins de mi mateix”.

Quan la consciència és capaç d'empènyer un individu cap a la mort, quan la fermesa de les pròpies conviccions ètiques és inexpugnable davant la conveniència i l'amenaça, ¿què hi pot fer el poder amb la seva exterioritat? ¿Què hi poden fer les normes si no casen amb la moralitat? Fer el que en consciència creu que ha de fer és el més lluny que un individu pot anar quan pretén complir amb un deure moral. ¿És concebible alguna cosa pel damunt de la consciència individual? ²⁴

²⁴ Per a més referències i exemples de política i dictadors contemporanis CAMATS, Ramon *El llegat d'Antígona. El principi de desobediència civil*. Barcelona: Edicions 62, 2001. La cita de Gandhi obre el capítol IV sobre la consciència individual. Pàg 161-175.

El poder de dir *no* esdevindrà el motor central en diverses adaptacions modernes del mite. En aquest sentit la rebel·lió mitjançant el *no* fa que Antígona perdi tot el que estava destinada a tenir. En certa mesura perd el rol d'esposa i mare. Ella era la promesa d'Hemon, el fill de Creont, per tant heretava un futur com a dona, mare i esposa que està resolta a deixar perdre amb el seu *no*. La seva rebel·lió personal pertoca al món femení. Sacrifica el que estava destinada a tenir, a criar, a guardar... per una ferma negació davant el poder. El seu plantejament no afecta només al poder de Creont com a tirà, sinó que la rebel·lió passiva s'enfronta al poder del déus, de la guerra i dels homes. És una *passionaria* que lluita amb resolució i seguretat davant el futur que se li prometia enfront a la fidelitat amb els seus propis principis i a la seva consciència.

Resulta rellevant recordar una altra obra de Sòfocles on també apareix el personatge d'Antígona. En *Èdip a Colona* (406 aC) s'escenifica un episodi anterior a l'obra on n'és la protagonista. En *Èdip a Colona* Antígona acompanya el seu vell pare cec i exiliat i el guia fins a Colona, on el defensa del cor de ciutadans que el rebutgen en un principi. Un cop mort Èdip, el seu pare ella perd tot el gust de viure i només pensa en tornar a Tebes per provar d'aturar la guerra de successió entre els seus germans Etèocles i Polinices. O sigui, en aquesta altra tragèdia clàssica ja s'aprecia la importància que dona Antígona a la família. Les virtuts familiars són el que la guien i la situen en el panorama que es troba a la seva obra emblemàtica.

La present recerca no s'atura en altres obres clàssiques on també es tracta d'Antígona. Esquil a *Els set contra Tebes* (467 aC) i Eurípides a *Les Fenícies* (409 aC) ofereixen altres versions del mite, però a banda de canviar certs fets, la idea predominant que se'n pot extreure és el d'una dona que dona prioritat, per sobre de tot, els valors femenins de la família, la seva virtut la relaciona no només amb l'estimació vers els seus germans, sinó també amb el seu pare i la seva mare locasta. Les virtuts familiars predominen en el mite.

Per exemple l'*Antígona* (1944) de Jean Anouilh és una reelaboració contemporània del mite, ens presenta una Antígona heroica i emocionant. És una noia lletja que no està segura de ser estimada com a veritable dona pel seu promès i que estima ardentment la vida que ha de sacrificar. Però Antígona es redreça, s'endureix i refusa deixar-se salvar pel seu oncle. Creont, que estaria disposat a perdonar-la. Una Antígona pura i exigent es rebel·la contra l'astúcia de l'home vell. Ella mateixa exigeix ser condemnada, si bé, mentre espera la seva darrera hora es pregunta a sí mateixa per què, al capdavant, ha de morir.

Quan es va representar l'*Antígona* de Anouilh no es va agafar com una representació de la tradició, sinó una nova creació. En ella es donen certes diferències significatives: hi ha una desacralització del mite per mitjà de l'absència del personatge de Tirèsies, Creont tampoc apareix com un tirà, sinó com un home d'Estat que, en el perill extrem de la seva pàtria, adopta una postura política. En certa manera el personatge que Anouilh retracta justifica Pétain i el règim de Vichy que es troba al 1944. El conflicte traspuja la seva actualitat. Humanitzar el personatge femení va fer el més

transcendent per a la proposta francesa, va enaltir els valors de la resistència política, el valor de dir no va ser el precedent de l'expressió del conflicte generacional que va marcar posteriorment Europa i Amèrica als anys 60.

La seva desobediència ferma, reposada, resolta és en certa mesura, com ja s'ha analitzat amb anterioritat, una desobediència civil. En aquest sentit també s'hi relaciona l'Antígona de Bertolt Brecht que ho adapta a les ideologies i a la sensibilitat moderna, on el dèspota serà un Mein Führer. Aquesta obra va servir de text de partida a Living Theatre, Judith Malina i Julian Beck on ho van adaptar als moviments de desobediència civil. També el mateix grup en va fer una diferent posada en escena a París (1967) per a simbolitzar el triomf de la revolta davant l'Estat, l'enaltiment de l'anarquia on el pol magnètic de l'espectacle és Polinices com a víctima i Antígona i Hemon son els triomfadors.

El mateix autor disposa d'una altra obra que suposa una aproximació a la màrtir des d'una altra perspectiva però que reflecteix l'ideari de la Dona-Antígona.

En el cas de *Santa Joana dels Escorxadors* (1930) de Bertolt Brecht l'autor va transformar processos històrics en matèria teatral i es va servir de l'exemplar història de Joana Dark per a fer crítica als estaments de poder en relació a la producció i comercialització. La protagonista Brechtiana esdevé el símbol de recerca de justícia religiosa i social amb una imatge de puresa, virginitat i rebel·lió desenvolupat de la Dona-Antígona com a model. En el cas de Joana, situada en la crisi americana de 1929, (l'autor la va escriure tot just un any després) a banda de tota la càrrega de denúncia social que pot desvetllar, interessa enormement la representació femenina que es fa en tant que intenta combatre la intransigència dels homes. Aquesta dona únicament disposa com a arma la seva fe cristiana, la generositat, la solidaritat. Cal recordar que la religiositat sorgeix a partir del desencadenament de fets tràgics, és un suport emocional que tranquil·litza als humans davant de tot lo desconegut i inabastable. Els moments històrics de màxim fervor religiós són la continuació de les màximes tragèdies.

A mode de premonició al final de la segona escena Els Capells Negres s'adreçen d'aquesta manera cap a la insistència de Joana:

*“Que negre pot ser el teu destí, Joana!
No et portarà enlloc embolicar-te en aquesta discòrdia!
Qui s'hi embolica deliberadament aviat en serà la víctima!
I perduda la puresa, el fred
que tot ho glaça acaba amb l'escalfor
que al cor guardava.
Qui abandona la llar protectora
aviat perd la bondat,
davalla fins al fons, de graó en graó,
cercant una resposta que mai no arriba.
T'enfonsaràs al fang!*

*I el fang t'omplirà la boca
per fer preguntes sense cap mena de prudència.”²⁵*

La premonició rau en paraules clau com “víctima”, “puresa”, “el fred que tot ho glaça” i “el cor”. Es presenta una dona pura, de cor encès a la que s’avisat que embolicar-se per pròpia voluntat en la discòrdia significarà perdre la puresa, l’escalfor del seu cor, la bondat. Davallarà cap al fang, i ella que sempre pregunta i sempre vol saber tindrà la boca plena de fang. Element del fang porta certa violació implícita en l’acte d’omplir-li la boca, és un símbol extern, de lo més terrenal i brut possible, que s’introdueix en la boca de la que en el seu moment va estar pura.

La imatge de la dona venusiana, pura, virginal es contraposa amb una realitat brutal, mísera, plena de fang, fam i de carn pròpia dels escorxadors que retrata Brecht. Allí la lluita de classes entre els diferents rangs socials i comercials és una lluita per la supervivència on es donen ecos cap a la espiritualitat, o més ben dit religiositat. Si s’agafa com a model la figura d’Antígona en aquest cas es reproduïen certs enfrontaments dramàtics que ja s’han desenvolupat amb anterioritat:

- Confrontació home i dona (Sr. Mauler i Joana).
- La llei humana confrontada amb la llei divina.

El proletariat ha marcat les seves socials i les regles del joc el mercat internacional. Tot el sistema proletari s’enfronta a la llei divina. Davant tant materialisme, on son tots els principis religiosos. En el cas d’Antígona sí que es parla de déus, en les adaptacions més contemporànies de la societat occidental es parla de tots els valors eclesiàstics, religiosos i al capdamunt la imatge de Déu; oblidada per els homes.

Caldrà restablir el ordre social mitjançant uns paràmetres de més rigidesa espiritual i religiosa per a combatre el mal dels homes que són abocats als seus desigs més baixos.

- Diferència de classe social. La llei dels rics i la dels pobres.

La classe obrera és l’oprimida, al darrer esglaó de la piràmide social, són els pobres que, tot i treballar jornada rera jornada, no poden sortir de la seva misèria. A qui treballa se li dona menjar. És la manera de no perdre als treballador en règim d’esclavatge i tenir-los lligat en tots els sentits.

En una de les darreres posades en escena de *Santa Joana dels Escorxadors*, coproduït i presentat al Festival de Salzburg, Àlex Rigola va inaugurar el Fòrum Grec al 2004, i protagonitzada per Pere Arquillué i Àurea Márquez la crítica va considerar que Brecht és un autor totalment actual, i el que s’explica esdevé una denúncia vigent.

Una altra visió de la rebel·lió d’Antígona també rau en la visió que te l’espectador d’aquesta heroïna. La *Terribilitat* de certes escenes, normalment

²⁵ BRECHT, Bertolt *Santa Joana dels escorxadors*. Barcelona:Edicions 62, , 1976. El Galliner, pàg. 30-31.

narrades, infringint tortura i mort a la protagonista de Sòfocles. L'espectador es consterna davant la bellesa desafiant de les imatges proposades. Antígona com a símbol de la pietat femenina també produeix cap a l'espectador un efecte de compassió.

En aquest sentit funciona el valor fonamental de la dona verge, totalment heroica, que es tenyeix d'un cert cristianisme i el valor de l'alteritat que diu no a la brutícia humana.

D'aquí ve la vigència i la relació entre Santa Joana dels Escorxadors i la figura d'Antígona. Tots dos valors ja eren apuntats per Steiner i Boutang, però donen vigència al mite d'Antígona.

També resulta clarificador el concepte de la unitat ontològica de la mort del germà. Evidentment la mort sempre esdevé un fet tràgic, però dins de la tragèdia cal contemplar que unes morts resulten més tràgiques que d'altres, no pel condicionant, sinó per la relació que s'estableix entre la víctima.

Amb la intenció de no ferir cap sensibilitat es relacionen diverses pèrdues personals per a establir la seva correspondència, de la manera més pràctica possible :

- Perdre el pare és en certa manera llei de vida, propi del relleu generacional;
- Perdre un marit, dins de la desgràcia, no afecta a la relació consanguínia, sempre es pot prendre un altre;
- En canvi, perdre un germà, com en el cas d'Antígona, és irrecuperable.

En el context d'una societat on la mort s'ha convertit en tabú i es dona un rebuig diàfan cap a la mort, la gravetat del càstig que dictamina el poder governant, gairebé insult, que constitueix no enterrar un cadàver esdevé el motor central de la tragèdia i el punt de partida del mite. A tot això se li afegeix que el càstig que converteix a Antígona en màrtir i *passionaria* del seu germà és l'oposició a l'acte per el qual ha estat castigada. O sigui, ella no pot enterrar a Polinices i se la castiga enterrant-la viva. A nivell d'imatge resulta horrible i fascinant alhora. Sorgeix una oposició que impressiona: El cadàver es queda a cel descobert, dia i nit, per pastura dels animals de rapinya, esdevenint la imatge més putrefacta de la mort en el cos físic. A la dona, perfil de màrtir davant el seu dret i deure moral de la llei divina, conseqüent amb el dictamen de la seva consciència, justa i legítima en tot moment, és castigada amb la mort que li vindrà lentament, en l'obscuritat, en la nit eterna on s'ofegarà, Antígona mort en la seva angoixa, en un crit silenciós, oculta als ulls de la societat.

El viu sobre la terra i la viva sota terra.

La relació amb la terra, amb la pols, el retorn a la nit que no és nit ... La transcendència d'Antígona també rau en el fet de concebre la seva mort com un retorn a casa, a la pròpia família, a la sang de la seva sang. En morir

s'equilibra, d'una manera intrínseca, tot el que la societat li ha denegat en assassinar-la.

El perfil de dona que única i exclusiva diu no , esdevé en la seva simplicitat del retorn al origen la projecció transcendent de la derrota aparent. En la seva resolució i en les seves accions s'hi barreja la idea de pietat. Pietat, primer per a ella, però un cop morta, pietat per a la figura que ostenta el poder. La relació amb la religió cristiana resulta evident, en la seva decisió s'enalteix la màrtir, que no volia canviar res, només volia fer el que li sembla just i legítim amb la veu de la seva consciència. S'enfronta a l'Estat, a la societat, als homes, als vius. Ella té el seu moment de gràcia, com en la religió cristiana té Crist o la verge Maria.

El màxim exponent de religiositat i pietat femenina occidental ens trobem a l'exemple de Maria, Mare de Déu. Ambdues dones són exponents d'una dona íntegra que segueix la seva intuïció, la seva fe, lluny de la raó dels homes. En aquest sentit ens allunyen massa una de l'altra.

Val la pena recordar la més important de les rèpliques amb que Antígona es defensa davant Creont:

“Tu odies; jo estimo”

Es confirma el lema de l'amor que tot ho pot.

És suggeridora la relació d'Amor i Mort que sorgeix en la situació i les circumstàncies de la protagonista. Enfront de la Mort, pensa amb l'Amor.

L'Eros i Tanatos en confrontació.

I just davant del moment de la mort també es dona un fet de tremenda modernitat: el dubte, el llençar-se a la mort sense cap garantia. És un moment immens i torbador de gran teatralitat i modernitat. Antígona és una dona captiva que es lliura a la mort generosament i per un instant s'arrela amb tot el seu passat i futur en aquell instant de dubte personal. L'estreta línia del misticisme, de la divinitat, de la religiositat, de la fe es confon amb la por més terrenal i humana. Un tret de la modernitat implícita en la inseguretat darrera dels seu acte de fe.

En el rerafons religiós d'Antígona s'hi emmirallen els actes de fe que arriben fins a la mort. El seu no ha estat un suïcidi premeditat en fer una acció prohibida, sembla més a una acció religiosa que l'aboca a la mort, com al mateix fill de Déu , símbol de fe cristiana que ha de morir.

Però aquest rerafons religiós no s'atura amb la mort de la protagonista, sinó que comença en ell i el continua el mateix Creont, on en la Grècia Clàssica l'acte de penediment i l'estat de gràcia s'havien de complir en l'ordre mateix on s'ha comès la falta. De manera que quan Creont, penedit, enterra Polinices ja fa massa tard per a salvar a Antígona, i per tant, salvar-se a ell

mateix. La desesperació de Creont, amb la família morta i el seu poder estibat se li cau a sobre amb tota la força del fat tràgic. Esdevé la veritable imatge de la condemna.

Superar la por i la compassió que certes imatges arran del text dramàtic és desenvolupar una atracció des de lo macabre cap a lo bell. Sofriment i bellesa s'interrelacionen ja als inicis de la tragèdia, en l'escena del camp de batalla on davant de cadàvers morts, ferits, mutilats, etc... es contraposa la imatge de dues dones, Antígona i Ismene (el cor i el cervell) que busquen entre el sofriment.

Mes endavant s'estudia com el sofriment es plasma en les arts visuals però en aquest plantejament del treball no es pot deixar passar per alt certa referència a la bellesa de lo repulsiu, tot i fóra dels paràmetres morals. En nombroses posades en escena d'Antígona, ja sigui la de Sófocles com les mil i una adaptacions posteriors, l'escena del camp de batalla i de la mort d'Antígona poden arribar a ser sublims, però la seva sublimitat es dona, de quina manera?

L'atracció per lo monstruós, lo repulsiu va més enllà que en la vida real de debò sigui monstruós. La tolerància davant la visió artística s'amplia en qüestions que en la veritable realitat ens resultaria totalment intolerable, aterridor i monstruós. Aquí rau la màgia i l'encant de les arts: transforma els testimonis de la repulsió en formes estètiques que, fins i tot, s'identifiquen com a belles i sublims.

Tot i que les directrius del present treball de recerca intenten ser el més clarificador possible i que la creació i la revisió són constants no seria un veritable treball d'investigació sinó s'apuntés una paradoxa de la qual s'està distant a comprendre. Amb el parany implícit de ser l'excepció al model femení que es mostra.

Durant tot el desenvolupament dins la tipologia de la Dona- Antígona s'intenta i s'intentarà demostrar com en aquest model femení la característica del sentiment, de l'emoció, del cor s'enfronta al poder dominant masculí, racional, del cap.

Amb la imatge del camp de batalla que fa poc es comentava hi són dues les figures femenines representades: per una banda Antígona a qui se li otorga la categoria d'emocional i per l'altra banda la seva antítesi, Ismene, la seva germana, representada per la Raó.

La Raó gairebé sempre es representada en l'escena clàssica amb els personatges masculins. Amb tot, en el cas d'Antígona hi ha la personificació de la Raó en una figura femenina; Ismene. Ella, tot i estimar i sofrir pel descans del germà mort, opta per una decisió en extrem racional; seguir la llei marcada per Creont i deixar insepult al germà vençut en la batalla. Antígona i Ismene, dues germanes, en confrontació com a símbol de sentiment contra raó, del cor enfrontat al cap.

La paradoxa sorgeix quan aquesta confrontació entre les dues germanes i els dos conceptes que representen, sembla tenir excepcions. L'excepció la dona el fet que si Antígona es caracteritza pel sentiment i l'emoció irracional i personifica els atributs femenins dels rituals funeraris que sempre han estat territori femení o místic. Ara bé, durant l'*Antígona* de Sòfocles, Antígona, la dona, és qui durant la representació mostra menys signes d'emoció real. El seu grau de distanciament fa que el personatge no s'emocioni directament a la representació dramàtica. La paradoxa rau en el fet que el personatge d'Ismene sí que plora. Hemon, l'enamorat suïcida i Ismene són els més emotius en la representació, mostren el seu afecte per mitjà de les llàgrimes. La lògica emotiva (lo tribal, lo ritual, lo femení) contraposada a la lògica racional (les lleis humanes, l'Estat, el poder dels homes).

Antígona, en un principi hauria d'encabir-se, clarament, en el paràmetre de la lògica emocional que l'arraig a la terra, a la família, a l'enterrament del seu germà però el fet de no plorar ni un sol cop al llarg dels seus parlaments denota que no estima tant com en un principi sembla, qui veritablement ho fa és la seva germana i el seu enamorat.

Antígona, la màrtir, l'heroïna, no vessa ni una sola llàgrima, no s'emociona. Fa emocionar, això sí, però en aquest personatge es dona cert distanciament emotiu.

Podria ser l'exemple de sentiment versus racionalitat.

2.2.El sofriment d'Angélica Liddell.

En el cas d'Angélica González, l'expressió artística es transmet mitjançant el cos femení. En les seves accions i performances tortura i es tortura com una mena de rebel·lió. Els temes tractats i la manera de donar-li forma s'adiuen a una comprensió del món i de la figura femenina en concret en tot moment colpidora, alternativa i del tot interessant per a la recerca.

En la seva faceta artística agafa el cognom de Alice, la protagonista de Lewis Carroll com a dramaturga però signa amb González quan actua i dirigeix. Semblen dues Angèliques però només en són una.

Com a introducció dir que aquesta autora, actriu i directora catalana (Figueres, 1966) es llicenciada en Psicologia i Art Dramàtic. La seva obra està formada tant per narrativa i poesia com performances. De les seves nombroses produccions dramàtiques tretze textos teatrals seus ja s'han estrenat en diversos països i des de 1993 dirigeix i actua amb la companyia Atra Bilis Teatro.

Resulta força interessant el paral·lelisme entre Antígona que expressa l'escriptor portuguès Alberto Augusto Miranda en el seu article "Angélica Liddell: Antígona en el siglo XXI" recollit a www.webzinemaker.com. Segons ell, en *Lesiones Incompatibles con la Vida* (2003), una performance de consagració de la tribu per mitjà de la veu de la terminal (Angélica), la seva proposta és extremadament personal sense recórrer a fer explícites les seves pròpies experiències. De la mateixa manera que en la resta de les seves obres, Liddell renuncia als fets biogràfics a favor del codi biogràfic.

L'autor en fa comparança amb una epopeia moderna, segons ell es tracta d'una epopeia d'indagació, no d'una epopeia narrativa. El que es diu, en una crueltat tràgica, angoixada i despullada, és el rebuig cap al que existeix, social i afectiva, un despietat no, a la manera d'organització i a la manca de pensament amb el que cadascú viu la seva (in)existència.

Com a epopeia (a semblança de les greco-llatines) també posseeix un heroi: l'ésser humà en la seva individualitat, que correspon a una actualització del nou heroi col·lectiu del segle XVI, inaugurat en la epopeia de Camões: *Lusíadas*. I extreu parts de la performance:

Mi cuerpo es mi protesta.

No quiero aportar nada al mundo, salvo mi profundo horror por el mundo. Después de los desastres del siglo XX no puedo sentir más que horror. Después de semejante exhibición del mal, el hombre ya no puede redimirse. ¿Quién puede volver a amar a los hombres? ¿Quién puede volver a cantar en honor a los hombres?

Sólo se me ocurre protestar.

Mi cuerpo es mi protesta.

(...) La familia es lo más importante. Sin familia nadie alcanza el poder. El poder y la familia, siempre unidos. Me repugna como estrategia de continuidad del sistema de poder. De los poderes, mejor dicho:

Conmigo termina la tiranía de la sangre. No quiero formar una familia



El matrimoni Palavrakis (2000), d' Angélica Liddell. Foto: Jaime Ortín.



Once upon a time in Asphixia (2001), de Angélica Liddell. Foto: Gumersindo Puche.

En la seva trilogia *Tríptico de la Aflicción*, hi ha peces on el paral·lelisme amb la figura d'Antígona resulten evidents, per exemple amb el suïcidi brutal d'una dona que es penja, el mateix Augusto Miranda ho narra així en els seu article abans esmentat:

“La obra cuenta el suicidio brutal de una mujer que se ahorca y la decisión de su amante de salir, en una especie de metamorfosis, del cuerpo muerto de ella convertido en una mujer muerta, para purgar todo su dolor utilizando a un muchacho.

lo referente al suicidio, el sacrificio y la muerte del padre. El tema del cuerpo enfermo aparece claramente formulado como uno de los espacios centrales de la creación y metáfora de la actitud ante la sociedad, el cuerpo como un espacio límite donde se conjugan fuerzas opuestas en su máxima concreción física. Igualmente se acentúa ese estadio de finitud y descomposición en el que parecen acontecer estas relaciones llevadas al extremo de su degradación, enlazando con un imaginario barroco:

«El mundo se acaba, el mundo, que no es otra cosa que mi cuerpo enfermo»,

(...)

Las tres piezas se presentan a modo de retablo donde se expone un fresco de historias de perversión y tortura, dolor, sufrimiento y culpabilidad. Este deseo de exposición señala uno de sus aspectos fundamentales: la enfatización de la mirada del otro, para la que se (re)construyen explícitamente estas acciones

*Cada parte de la trilogía está contada desde una perspectiva distinta. En la primera, *El matrimonio Palavrakis* (2000), son los padres los que se recrean en la horrible tragedia de haber matado a su hijo después de siete años de perversas relaciones; en la segunda, *Once upon a time in West Asphixia* (2001), son dos niñas las que defienden una actitud radical de odio y violencia; en la tercera, *Hysterica passio* (2002), es el hijo el que muestra, ante la mirada del público, a sus padres como objetos de un circo perverso.”*

Així, segons el crític es compara contínuament el tema central de la infantesa amb termes escatològics, conformant una tensió en l'argument plena de bruscs contrastos on les convencions socials son durament i severament castigades, sobretot les referents a les convencions familiars. Es pot extreure una lectura força negativa de la família, del tot boja i monstruosa.

També cal destacar aquesta visió del cos; el cos femení es presenta com un cos malalt, degradat igual que la societat que l'envolta. El cos heroic s'ha vençut. Com ella diu

“el mundo se acaba, el mundo, que no es otra cosa que mi cuerpo enfermo”

Val a dir que els treballs i en general tota la trajectòria artística tan personal i controvertida d'Angèlica Liddell ha estat reconeguda per la crítica i pel gran públic arrel del Festival d'Escena Contemporània de Madrid del 2003, en la secció d'unic autor, on va presentar *Lesiones incompatibles con la vida*.

El tema recurrent gira entorn les raons que l'han dut a no tenir descendència i on apareix altre cop la realitat degradada reflectida en el seu cos també malalt. En la seva proposta escènica es pateix una Liddell nua, amb una foto de família i amb els peus dins de dos blocs de guix. Es desplaça d'una banda a l'altra de la paret on es projecten imatges de ciutat: supermercats, indigents... El seu missatge resulta molt clar:

*“No quiero tener hijos. / Es mi manera de protestar. Mi cuerpo es mi protesta. / Mi cuerpo renuncia a la fertilidad. / Mi cuerpo es mi protesta contra la sociedad, contra la injusticia, contra el linchamiento, contra la guerra. / Mi cuerpo es la crítica y el compromiso con el dolor humano. / Quiero que mi cuerpo sea estéril como mi sufrimiento.”*²⁶

En renegar de la possibilitat de procrear es rebel·la contra la societat. El mitjà emprat per a fer aquesta crítica i aquesta rebel·lió és el propi cos. Estem davant una altra Antígona, en tant que màrtir de la injustícia, de la societat, de la guerra. El que es plasma per mitjà del seu cos malaltís és el compromís que pren vers el dolor i tot el que repudia del món que l'envolta. Fer explícit el fet de no tenir fills és repudiar amb la pròpia carn el seu dret de perpetuar-se en el món. Ella es planta mitjançant el seu cos. A més, la interrelació amb el públic també és una constant, per exemple, acaba aquesta obra citada fent particip a l'espectador incitant-lo a que li escrigui quelcom al guix.

L'artista construeix una crítica política i social amb una sola eina: el seu cos.

El concepte de rebel·lió en la infertilitat femenina és fill d'una llarga trajectòria feminista que podria començar amb el mite de Lilith, dona estèril que assassina a nadons. El rebuig voluntari a la maternitat és una de les dimensions de l'alliberament femení.

Cal recordar quina ha estat la trajectòria feminista dels darrers anys: del *dolce far niente* burgès que ja s'ha desenvolupat amb el personatge d'Emma Bovary es passa a una estètica femenina de suprem debilitament físic.

Les teories darwinistes van deixar a figura femenina en un segon terme: l'home posseeix la fortalesa, l'energia, la creativitat; la dona, per tant, la passivitat, l'emoció, l'infantilisme... evidentment havia de ser protegida pel sexe fort.

Sarah Ellis, autora de manuals de bona educació en el seu llibre *Women of England* (1839), recrimina:

“Yo no sé si a otros puede afectarles, pero el número de lánguidas, indolentes e inertes jóvenes damas reclinadas sobre sus sofás murmurando y quejándose

²⁶ Text de *Triptico de la aflicción* recollit a VÍLLORA, Pedro. “El dolor de ser Angélica”, *Acotaciones* (Madrid), núm.12 enero-junio 2004, pàg. 51.

ante cualquier petición que comporte un esfuerzo personal, es para mí, un espectáculo verdaderamente penoso”²⁷

Paral·lelament, a Estats Units, Abba Gould Woolson en el seu article “La invalidez como objetivo” recollit a *Woman in American Society* (1873) també apunta que la dona americana sembla afectada per la debilitat i la malaltia i que per semblar una veritable dama s’ha de mostrar insubstancialitat, inanició i falta de vida. Ella ja va recriminar aquest objectiu femení cap a la invalidesa. La repulsa a aquesta filosofia de vida per a la dona del segle XIX va fer reeixir la figura de la *femme fatale*, que va servir de contrapunt.

Fins el 1880 no es permet el dret a les dones a rebre estudis secundaris a França, alhora que a Anglaterra per fi es pot accedir a les Universitats, i palatinament es van aconseguint objectius bàsics del feminisme per apropar l’ensenyament i la cultura al gènere femení. Aquest canvi provoca un caos en estructures religioses i professionals. No és fins prop dels anys 70 que hi ha un notable descens en la natalitat, provocat per aquesta nova dimensió cultural i professional de la dona americana i europea. Les campanyes de control de natalitat s’agafen com una rebel·lió contra la classe mèdica, l’ Església i la moral.

El moviment feminista va fer sobreeixir una nova dimensió femenina on la maternitat ja no comporta cap obligació sinó un dret dúctil a ser exercit, i la dona empen noves tasques culturals, creatives i professionals a banda de la seva maternitat.

Fet aquest incís històric-feminista es reprèn el que Angélica Liddell, cada cop més radical, aporta per mitjà del seu discurs al present treball de recerca. Així, en retornar al text “poètic” de *Lesiones incompatibles con la vida* diu clarament que:

“Mi cuerpo es mi protesta

Mi cuerpo es mi pesimismo. Gracias al pesimismo puedo hacerme preguntas. Alguien debe quedar en mitad de los hombres haciéndose preguntas.

(...) La ausencia de hijos me ayuda a ser excremento y a fracasar.

(...) No confío en un futuro mejor. Las familias se comportan con soberbia, pensando que su prole va a ser distinta, que sus hijos nunca van a traicionar como nosotros hemos sido traicionados, que sus hijos nunca van a dañar y a ser dañados, que los reveses de la vida sin duda van a ser menores y que sus hijos jamás van a ser culpables de nada.

Mi cuerpo es mi protesta contra las grandes esperanzas de los padres, contra las grandes pretensiones de los padres.”²⁸

²⁷ Recollit a BORNAY, Erika *Las hijas de Lilith* Ed. Cátedra, Ensayos Arte, Madrid, 2001. Pàg 72.

²⁸ LIDDELL, Angélica *El tríptico de la aflicción*_ACOTACIONES Rev. Investigación Teatral RESAD 1990 2ª época nº12 enero-junio 2004 Ed. Fundamentos, Madrid, 2004. Pàgina 51.

Si aquesta proposta es lliga amb una d'anterior, *Frankenstein* (1997), s'observa que la seva experimentació amb teatre d'objectes va procurar la creació d'un personatge en forma de titella que, sense ser-ho físicament, formava part de la pròpia artista. El titella acariciava a la manipuladora i creadora; la criatura acariciava a qui li havia donat vida. Amb motiu de l'estrena de *Frankenstein* Liddell va fer les següents declaracions:

*"(...)Es una época de muerte. Me dejo llevar por ese flujo y me veo monstruosa, me siento horrible, de ahí la identificación con el monstruo, porque no me siento a gusto en medio de lo que me rodea. Hay que ir en contra, hacer las cosas con rabia, cultivar la ira, la rabia, alimentarla, ir en contra de las cosas para que la reacción y el choque se haga con fuerza. Hay que protestar. No hay más protesta que la honestidad, mi aspiración artística.(...)"*²⁹

Aquestes declaracions prenen forma constant en les seves propostes escèniques i radicalitzen el seu discurs.

A *Perro muerto en tintorería: Los fuertes* (1999) es presenta una tragèdia contemporània on hi ha un retorn al ritu, a l'angoixa, a la violència, al suïcidi... És simptomàtic que els blancs vestits de núvia que escenogràficament són un símbol... estan penjats i tacats de sang.

Liddell aboca ràbia, una ràbia desmesurada a la seva visió del món i de l'espècie humana, els seus textos recorren les relacions personals de manera que es reflecteixen els aspectes més foscos, més corprenedors i més cruels de l'ànima humana. La seva violència esfereïdora presenta un recorregut anímic de destrucció perpètua.

A banda de l'argument, el seu teatre aboca idees.

Per exemple, en *El año de Ricardo* (2005) que recentment s'ha pogut veure al cicle Radicals del Teatre Lliure, acaba de rebre el II Premi Valle-Inclán de teatre, atorgat pel Vicerectorat de Cultura, Esports i Política Social i la Facultat de Filologia de la Universitat Complutense de Madrid.

En aquesta darrera aportació a l'escena contemporània s'aprecia una evolució de la projecció de la dona al teatre. En cap moment el personatge que interpreta l'actriu es reconeix com a dona. Sembla ser talment un home monstruós d'instint animal corromput pel dolor físic i mental. Partint del referent de *Ricard III* de Shakespeare actualitza el tema de l'ambició política i social des de la visió masculina, misògina i aberrant del protagonista. Amb tot, hi ha certs moments on Liddell (identificat per l'espectador com tot un mascle) es permet puntualment cert luxes propis del sexe femení, com ficar-se crema corporal i colònia en desmesura i pintar-se les ungles dels peus.

El públic està davant d'una dramatúrgia i interpretació femenina amb veu masculina. S'ha girat la truita i s'entra en la era del que es pot anomenar

²⁹ Ibid, pàg. 56. Declaracions fetes en 1997a Pedro Villora per a *Ajoblanco*.

com dona viril o “masculinitzada” un nou marge que més endavant s’analitzarà en detall.

La idea que traspua Angèlica Liddell de no tenir fills com a mitjà de protesta i dret a no perpetuar-se en el món qüestiona el tema de la repulsió contra el món que ens toca viure.

- Quina és aquesta societat en la que la dona atura el seu dret/deure de procrear?
- Què fa que el món no sigui un destí viable per a perpetuar l’espècie?
- Quina és la causa per la qual Liddell rebutja la fertilitat i ho plasma en la representació teatral?

2.3.La repulsió femenina.

En aquest moment es dona la conveniència de desenvolupar el tema de la repulsió en l'apartat de la dona-Antígona. I en el tema, a més, s'hi vincula *el com* es capta tal repulsió.

Els filòsofs grecs ja s'enaltien les virtuts del sentit de la vista per a sobre de tots els altres. El cas és que la vista permet a qui mira un distanciament objectiu que la resta de sentits no permeten tant. Mirar no requereix cap esforç i pot deixar de fer-se amb un ràpid tancament de parpelles o moviment de cap. Així, l'atenció electiva i l'observació visual ja conformen una comunicació entre l'emissor i el receptor. El criteri de valors que s'empri en l'elecció de mirar i observar quelcom és el resultat del distanciament espacial i emocional de l'espectador respecte a les imatges proposades.

En tant que la *modernitat* ha plasmat certes característiques comunes i genèriques als espectadors, no es pot obviar la característica de l'observació i experimentació de la calamitat, lo repulsiu, la desgràcia dels altres, les guerres, les injustícies, la fam, etc.

Però no és més indecent qui realitza les imatges que no pas el que les mira. L'ull de la càmera és també l'ull de l'espectador i això proporciona un cert sofriment i empatia que transpira dolor, sofriment, rebuig per l'objecte mirat i en certa mesura per l'ull que mira, el nostre.

En aquest segle tecnològic totes les crueltats i víctimes dels homes han transgredit a la premsa, als mitjans, a la televisió d'una manera esfereïdora. Es pot veure imatges esgarrioses dels efectes de la bomba atòmica i de la gana al món mentre s'endrapa un croissant. L'espectador/ora pot reaccionar amb indignació, compassió, repulsa o fins i tot aprovació, però *l'espectacle* i la posterior avaluació no va més enllà de la darrera mossegada de l'àpat.

Ernst Jünger, escriptor i filòsof alemany que va caure en la fascinació per les guerres, en 1930 ja va fer el paral·lelisme entre disparar una càmera i disparar un ésser humà; fer la guerra i fer fotos. Per a ell la tècnica ambdós conceptes és la mateixa, les armes d'aniquilament poden localitzar a l'enemic a l'instant i al lloc precís.

Ara bé, si la guerra és captada com a tal per mitjà de les imatges que d'ella se n'extreuen no es pot obviar que la fotografia bèl·lica va ser la primera font de crítica social davant la guerra. O sigui, l'art de fotografiar esdevé el mitjà pel qual es critica, es rebutja, es denuncia la guerra. Durant una bona pila de segles havia estat el teatre l'art que tenia, i pretenia, aquesta funció de crítica i denuncia social...

En una època de modernitat tecnològica l'anàlisi més detallat i microscòpic és possible, els mitjans de comunicació visual fiquen a l'abast dels espectadors imatges aterradoras de crueltat absoluta. Mirar certes imatges denigrants fa que l'espectador es denigri a si mateix.

Ara bé, per a que una imatge fotogràfica pugui denunciar, o alterar una conducta determinada, ha de causar commoció.

Commocionar a l'espectador significa atraure'l a l'observació de lo grotesc, lo cruel, lo lleig, fer que es fascini per allò que no volia mirar però no pot deixar de fer-ho. Significa convèncer-lo per mirar.

En molta de la iconografia cristiana s'ha emprat el sofriment del cos com a mitjà de purgació del pecat, totes les verges sacrificades, els monjos fuetejats, les màrtirs torturades. Normalment el dolor del cos sotmetia als creients una fe absoluta davant Déu en contra de la crueltat dels homes, sempre els altres, mai en primera persona.

Però el fet d'observar tals crueltats ja significa que la commoció de l'espectador davant l'acte en sí ja li permet experimentar-lo. La representació del acte de dolor commou, convenç i posiciona.

La imatge de lo repulsiu pot fascinar. Es pot sentir una certa obligació de mirar imatges que cospen crueltat i misèria, i també s'hauria de sentir l'obligació de pensar què implica mirar-ho, en la capacitat efectiva d'assimilar el que mostren.

- On hi ha la diferència entre curiositat i lascívia? Entre bellesa i pornografia?

Ja en *La República* de Plató es fa referència a la lluita entre la raó i el desig mitjançant el sentit de la vista davant cossos morts. Sócrates explica una història que li va passar a Leonci, fill d'Aglayón, que va caure rendit davant una atracció repugnant:

Subía del Pireo por la parte exterior de la muralla norte cuando advirtió tres cadáveres que estaban echados por tierra al lado del verdugo. Comenzó entonces a sentir deseos de verlos, pero al mismo tiempo le repugnaba y se retaría; y así estuvo luchando y cubriéndose el rostro hasta que, vencido de su apetencia, abrió enteramente los ojos y, corriendo hacia los muertos, dijo: “ ¡Ahí los tenéis, malditos, saciaos del hermoso espectáculo!”

La raó i la consciència promou el rebuig de lo repugnant i atroç però l'atracció dels sentits de vegades resulta més poderosa i l'espectador es rendeix davant cossos mutilats, cadàvers putrefactes, misèries humanes que rebutja.

En aquest sentit la primera escena d'Antígona on es descriu el camp de batalla després d'una guerra no pot ser més repugnant i atraient alhora. A més el cadàver de Polinices és enterrat i novament deixat a la pastura.... Només la idea de tocar o transportar el cos d'un home mort en batalla ja resulta esfereïdora...

En 1757 l'escriptor de Doblí Edmund Burke va dir:

*“estoy convencido de que nos deleitan, en no poca medida, los infortunios y sufrimientos de los demás (...) no hay espectáculo buscado con mayor avidez que el de una calamidad rara y penosa”*³⁰

Susan Sontag (Nova York, 1933-2004) en la seva obra *Ante el dolor de los demás* (2003) planteja un seguit de mostres de com l'art de la fotografia, sobretot la bèl·lica, ha impulsat la crítica social davant la guerra i com les imatges que arriben a la societat conformen una mena d'imaginari col·lectiu de la visió de la guerra. És simptomàtic un exemple que cita en la seva obra i que permet reflexionar i relativitzar amb el tema de la repulsió/ fascinació del sofriment humà i com es vincula l'amor i el dolor en la consciència humana en general. La mateixa Sontag ho narra així:

“ Uno de los grandes teóricos del erotismo, Georges Bataille, conservaba sobre su escritorio, donde podía verla a diario, una fotografía realizada en China, en 1910 de un prisionero sometido a la muerte de los cien cortes (Ya legendaria desde entonces, se reproduce en el último libro que se publicó en vida de Bataille, Las lágrimas de Eros, en 1961.) “Esta fotografía –escribió Bataille– tuvo un papel decisivo en mi vida. Esta imagen del dolor, a la vez estática e intolerable, nunca ha dejado de obsesionarme”. Contemplantla, según Bataille, es una mortificación de los sentimientos, y a la vez una liberación del conocimiento erótico prohibido; una reacción compleja que debe de parecer difícil de creer para muchas personas. Para la mayoría la imagen es simplemente intolerable: la víctima sacrificial, ya sin brazos, de diversos y atareados cuchillos, en la fase terminal del desollamiento – una fotografía, no una pintura; un Marsias real, no uno mítico- está aún viva en la foto, con el rostro vuelto hacia arriba y una mirada tan extática como cualquier San Sebastián del Renacimiento italiano. En cuanto a objetos de contemplación las imágenes de lo atroz pueden satisfacer algunas necesidades distintas. Fortalecernos contra las flaquezas. Volvernos más insensibles. Reconocer la existencia de lo irremediable.

*Bataille no afirma que le parezca placentera la escena de este suplicio. Más bien afirma que puede imaginar el sufrimiento extremo como algo más que mero sufrimiento, como una suerte de transfiguración. La visión del sufrimiento, del dolor de los demás, arraigada en el pensamiento religioso, es la que vincula el dolor al sacrificio, el sacrificio a la exaltación: una visión que no podría ser más ajena a la sensibilidad moderna, la cual tiene al sufrimiento por un error, un accidente o un crimen. Algo que debe repararse. Algo que debe rechazarse. Algo que nos hace sentir indefensos.”*³¹

Així es denota que la visió fotogràfica, en tant que extreta directament de la realitat, commou més i acosta més al sofriment. S'intueix cert paral·lisme entre Eros i Tanatos mitjançant el dolor.

Desvincular la idea de versemblança visual d'una fotografia seria com una mena de traïció a l'espectador. De l'imaginari col·lectiu de les imatges que han fet Història, per exemple de la bomba atòmica, la II Guerra Mundial, el

³⁰ BURKE, Edmund *Indagación filosófica sobre el origen de las ideas acerca de lo sublime y lo bello*, Ediciones Altaya, 1995.

³¹ Veure bibliografia consultada. Cita extreta de pàg 114-115.

retrat de certs dirigents polítics o imatges de camps de concentració alemanys no sembla lícit poder tergiversar-les. Quan es va descobrir que algunes imatges fotogràfiques de la “Història” van ser trucades la societat es va sentir traïda. La concepció històrica, els referents visuals que conformen la visió del món es falsegen i es tergiversen.

Aristòtil en la seva *Poètica* ja avisa, en relació a la tragèdia, que “és millor preferir allò que és impossible però versemblant, que allò que és possible però inversemblant.

(*Poètica*, 1460 a, 26-27) i si ho traslladem a les arts visuals el precepte aristotèlic continua funcionant.

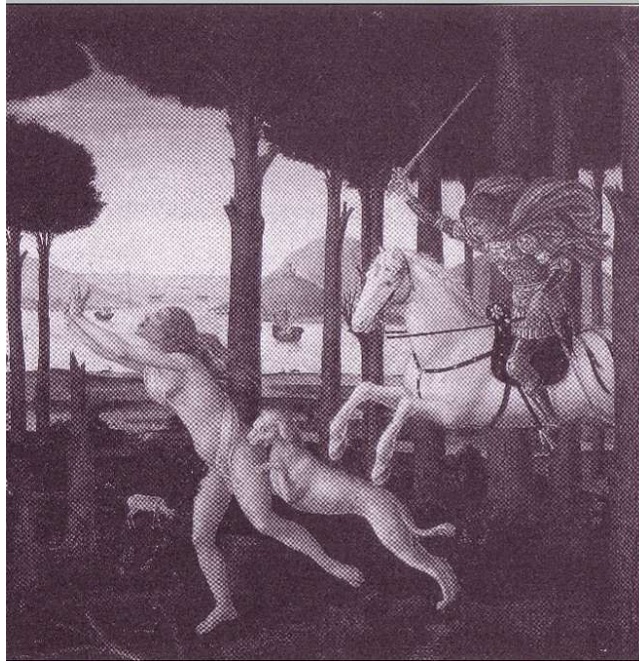
Una imatge visual disparada en un moment fortuït d’una porció de realitat viva manté aquella vida, és una representació el més versemblant possible, trucar-la és decebre a l’espectador i jugar amb la credibilitat de l’artista. La convenció de l’art fotogràfic evoluciona però mai es pot trair el pacte implícit, la convenció artística present en un objecte artístic, perquè llavors es trenca la seva eficàcia.

Més endavant s’analitzarà com Cindy Sherman relativitza la convenció i juga amb els referents dels espectadors, més que parlar de traïció, es preferible parlar de joc com a mitjà de transgressió de la realitat.

Vinculat a la idea religiosa també resulta aberrant pensar amb l’exemple de *La caçera infernal* de Boccaccio.

És permisible citar l’anècdota de la repercussió plasmada gràficament en les *Tablas de Botticelli* a partir del text de *El Decameró* (1351) de Boccaccio. El seguit de imatges presenten un bosc mític, una dona jove voluptuosa nua, una casera a cavall amb gossos. La visió que s’ofereix no ataca la nuesa de la dona, sinó a l’home culpable del plaer de mirar-la.

La cacera brutal i subtil alhora és redimida a les darreres imatges de l’àpat final, l’aparició de la dona nua es reprimida. Es castiga a la dona insensible, indolent; el desig masculí dona lloc a la més cruel de les caceres, però tot és envait sota l’alè d’un somni... El cercle de crueltat, segons la disposició de les *Tablas* sempre es repetirà, la dona sempre serà caçada cruelment.



Sandro Botticelli, *Historia de Nastagio degli Onesti* (panel I, detalle “La caza infernal”), 1482-1483.
Temple sobre tabla



Sandro Botticelli,
Historia de Nastagio degli Onesti (panel II), 1482-1483. Temple sobre tabla



Sandro Botticelli,

Historia de Nastagio degli Onesti (panel III), 1482-1483. Temple sobre tabla

En aquesta anècdota es va donar una instrumentalització moral de la visió de l'horror. Així aquestes imatges de Botticelli van ser el colofó a un àpat on el jove Nastagio va convidar, entre altres comensals, a la dona que estimava però que no el corresponia i va explicar la història de les *Tablas* de Botticelli. Georges Didi-Huberman en *Ouvrir Venus. Nudité, rêve, cruauté* (1999) ho cita en el seu estudi de la següent manera:

“ La implacable muchacha que amaba Nastagio fue de las personas más aterrorizadas por la escena. Lo habí oído y visto todo con total claridad. Al recapacitar sobre la crueldad que siempre le había demostrado a su enamorado, se daba cuenta de que la escena la concernía más que a ningún otro espectador. Le parecía ya huir de la furia Nastagio, y creía sentir a los mastines lanzándose sobre sus costados. Sentía una angustia tan grande que decidió impedir toda eventualidad. (...) Dio su consentimiento. Se encargó ella misma de anunciar su elección, fue en busca de sus padres y les dijo que le haría muy feliz tomar por marido a Nastagio. También ellos se sintieron muy contentos. (...) La aterradora visión que he descrito tuvo, por lo demás, otra consecuencia aparte de esta felicidad. El pavor desarmó de tal manera a todas las mujeres de Rávena, que éstas se mostraron mucho más dispuestas que en el pasado a acceder a los placeres de los hombres.”³²

Va fer decidir a una jove el seu matrimoni amb el pretendent que li va fer tal regal. Però la psicologia de la visió del sofriment, d'un sofriment superlatiu i espectacular crea un sentiment moltes vegades contradictori en l'espectador.

³² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada* (Traduïda per Juana Salabert) Madrid: Losada, 2005. Pàg. 95-97.

El que podia semblar un regal de molt mal gust, una amenaça que actualment podria ser denunciada, en el seu moment i context social i religiós va permetre a un enamorat aconseguir un feliç matrimoni.

Tanmateix, la idea de poder decorar la cambra nupcial amb aquestes imatges i que dia rere dia, nit rere nit, *La casera infernal* envoltés al matrimoni durant l'acte sexual i les hores de descans pot ferir certes sensibilitats.

El canvi d'actitud de la noia, i en general de les dones de Ràvena pot ser equiparada , no tan a una amenaça o un maltractament psicològic sinó una reacció humana davant del sofriment. Aquest sofriment sempre hauria de donar-se amb cert distanciament i que la identificació externa no s'interioritzi en el subjecte femení. Es pot sofrir la pena externa, la dels altres, però costa molt més assimilar la pròpia. El paper didàctic i moralitzant de *La casera infernal* de Boccaccio es dona en l'impacte visual i conceptual que provoca un cop entès en el seu context. Fins i tot la figura masculina en una de les Taules en pren una visió objectiva, com si el caçador, aterrat, mirés l'acció violenta dels gossos amb espant. (en el detall de l'heroi espantat) Això no és més que una defensa psicològica davant l'assimilació del sofriment aliè. És el mateix sàdic que no tolera la visió del que està fent i necessita una dissociació dels seus fets, com si d'una altra persona es tractés.

Cal certa distància emocional davant d'imatges colpidores, és un mecanisme innat de defensa.

2.4 La subtil transgressió de Cindy Sherman.

Arran de la importància que actualment tenen les imatges que bombardegen contínuament el nostre entorn, és lícit fer una petita acotació sobre el que l'artista nord-americana proposa amb el seu art fotogràfic. En absolut això s'allunya dels criteris teatrals que esdevenen prioritat per a la recerca en arts escèniques però si cal valorar una visió ampla i de conjunció de disciplines artístiques en l'escena actual. A més, les seves fotografies impliquen un grau teatral superb - no es pot oblidar que un dels principis bàsics per a la interpretació d'actors és el procés d'imitació, identificació i transposició, procés que l'artista copsa a la perfecció- i sobretot, el que en resulta més interessant per al tema que ens ocupa: una subtil transgressió de l'ordre establert. A l'igual que Antígona davant el poder de Creont, Sherman es retrata amb mil i una situacions, amb mil i un rols preestablerts que ja no solament la retraten a ella sinó que retracten la manera de mirar que actualment té la societat.



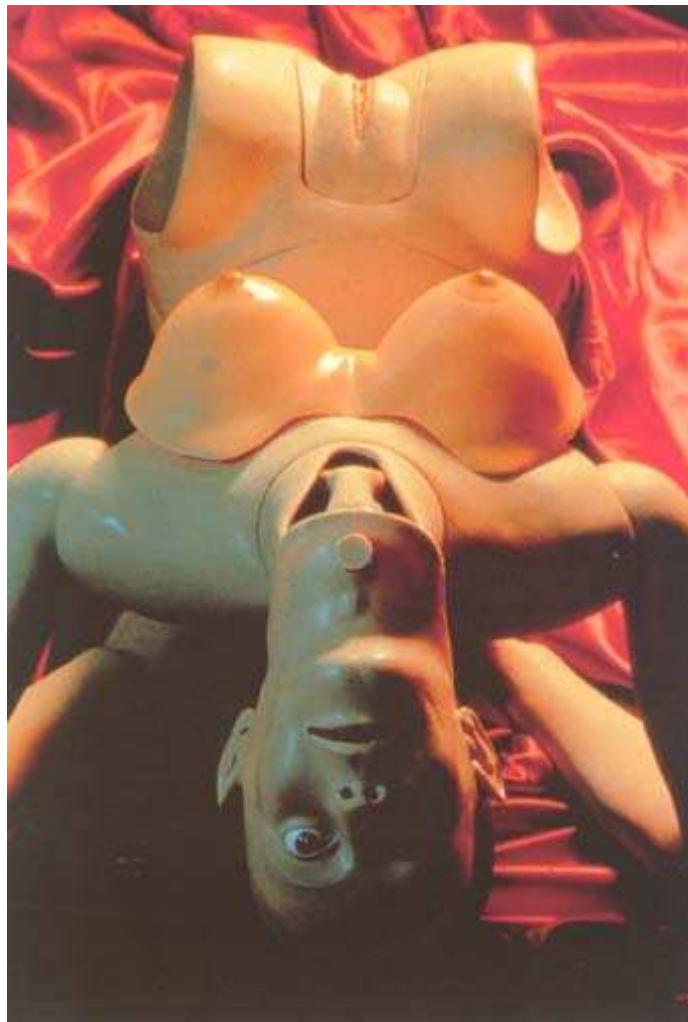
Untitled Film Still #58.



Untitled 96.

Cindy Sherman (New Jersey, 1954) és una artista-performer que es vincula directament amb llard com a mitjà de transgressió. L'art com a transformació de la realitat per a fer rellevant un fotograma concret, una actitud femenina, una porció de vida.

Segurament, una de les raons del seu èxit i reconeixement artístic rau en que en cap moment ha traït la credibilitat de l'espectador. Crea unes imatges i una posada en escena versemblant per a denunciar, observar o jutjar un aspecte concret de la figura femenina. El seu art ni traeix ni decep. Els seus fotogrames (*Untitled Film Stills*) juguen amb l'imaginari col·lectiu que es té a priori d'una circumstància, d'un personatge, d'una qui i quan. L'Espectador/ora ha de trobar en la seva memòria cultural d'on s'extreu aquell referent i extrapolar el que l'ull de la Sherman vol transgredir.



Untitled, 1992.

Quan anteriorment s'ha fet referència a la bellesa de lo moralment intolerable ja s'han donat les pautes per a la qüestió de l'atracció humana cap a lo prohibit, el que desconeixem, al món del somni, el ritual, l'obscur, la

mort. Generalitzant, s'està davant el món de la Dona-Antígona i el seu exemple i la seva rebel·lió i martiri pot sobreviure al llarg dels segles.

Reconduint la idea anteriorment estudiada sobre el sentiment de repulsió cal admetre que una visió artística i actual que va més enllà de les arts escèniques però que fa xocar de front amb la realitat humana contemporània, fa qüestionar perquè hom sent atracció vers les imatges de la Zona Zero després de l'atemptat de l'11-S a Amèrica. Trobar bellesa en les imatges d'un atemptat terrorista on hi van morir tants innocents és cruel i equipara la visió de les instantànies, els videoaficionats i les càmeres gairebé a la morbositat dels qui ho van fer.

És més cruel el que mira o el que fa?

L'art com a crítica social funciona mitjançant uns mecanismes diversos als quals el present treball està molt lluny de descriure, però sí que se'n poden identificar el de la ironia i el sarcasme artístic.

Es torna a caure en el que anteriorment ja es comentava; en que en aquest zoom crític cap a la realitat, observant-la en detall, comparant-la i juxtaposant-la a altres contextos fa adonar a l'espectador de coses que d'una altra manera passarien desapercibudes. No és ni didàctic, ni moral, ni sàdic... és l'art com a eina transgressora i de transformació. Aquí rau la màgia i l'encant de les arts: transforma els testimonis de la repulsió en formes estètiques que, fins i tot, s'identifiquen com a belles i sublimes.

Amb anterioritat s'ha anomenat el terme del sadisme. La literatura romàntica està plena d'obres que enalteixen una filosofia de vida, d'amor i d'art vinculada al sadisme i al masoquisme.

La repulsió que en exemples anteriors es qüestionava sobre el món que envolta a artistes com Angèlica Liddell o a altres personatges analitzats no és altra que la repulsió cap al propi cos, a la pròpia sexualitat, a la pròpia essència femenina en un mirall feridor de la visió masculina que obté l'home. El sexe masculí, al llarg de tota la historiografia ha jugat amb la dualitat de la dona prostituta i la dona verge, amb el plaer i la tortura, amb la dona Venus i la dona Medusa.

Sherman no fa més que heretar aquest bagatge històric i social i plasmar-lo artísticament amb la subtileza del mig somriure, amb una transgressió sense rebel·lió aparent, amb l'ull crític d'una càmera femenina amb una focalització masculina. Exemplifica que és la forma de mirar el que suposa crueltat, passió, repulsió o transgressió i no tant el objecte en sí mateix. En el seu cas l'objecte ja ha passat per el ull femení de l'artista i el que xoca és la forma en que ens ho presenta, fica de relleu aspectes que en un altre context no tindrien res d'artístics i només serien un reflex.

Això permet enriquir la reflexió envers el poder transgressor de qualsevol art a partir de la identificació del JO.

Dins del moviment en que s'inscriu hi ha treballs propers que també s'adiuen a aquesta recerca; per exemple en l'obra de Martha Wilson de 1974



Martha Wilson. *I Make Up the Image of My Perfection/I Make Up the Image of My Deformity*, 1974.

Hi ha autors que consideren les obres de Sherman dins el gènere del *still* fotogràfic i filmic, i que l'evolució dels seus *stills* i la seva posada en escena li han fet improvisar a la manera dels happenings³³

L'artista provoca pertorbacions del camp social quotidià. Cal recordar que s'inscriu en un univers artístic on l'art conceptual i el happening són objecte de fortes discussions i on hi ha un buit teòric. Ella aconsegueix un estil de Happening que no és efímer i que troba certa constància històrica. També se'l podria anomenar com un teatre-document que documenta a partir del que reflecteix el seu retrat, la imatge que projecta el seu cos davant l'ull de la càmera i de l'espectador.

Els seus retrats (posades en escena) troben en la convenció l'unió entre el públic potencial i un imaginari col·lectiu. De la mateixa manera que la fotografia fixa recrea tot un moviment i una acció teatral al seu darrera.

Sartre ja va anunciar que hi ha fets que transformen un "grup en sèrie" en un "grup en acció" i conscientment o no, Sherman permet que l'espectador trenqui les barreres individuals i es converteixi en un potencial "espectador

³³ MARTÍNEZ, Amàlia *De Andy Warhol a Cindy Sherman* Ed. Universidad politécnica de Valencia, Valencia, 2000 . Especialment l'article de Artur C. Danto *Photographie et happening: Les photos de Cindy Sherman* pàg. 5-15

en acció”. Els referents col·lectius i culturals d’un mateix context, d’una mateixa imatge el lliguen indissolublement a la resta d’espectadors.

L’objectiu de Sartre envers la fusió en un únic cos social de la gran massa transcorre d’una manera fluïda i subtil en l’art experimental i juganer de Cindy Sherman. Voluntàriament o no, els seus posats arrelen a l’espectador a un imaginari comú, l’uneixen a la resta d’espectadors que reconeixen.

En un anàlisi de com es realitza aquesta identificació amb l’espectador és força revelador el fet que sempre és a partir de la figura femenina. Cindy es transforma mitjançant el maquillatge, la ubicació, el vestuari, el context en cada un dels ambients que vol copsar.

Així explica petites històries de dones, retrata personatges femenins en un lloc i un moment concrets, podria ser una veïna, podria ser la famosa d’èxit, la prostituta del carrer, una dona anònima, l’àvia que cuinava quan era jove, la dona invisible que no compta per a ningú,... podria ser una mateixa copsada en un moment de la vida...

La dona, en l’art de Sherman, manté la seva projecció com a figura, donat que l’espectador la identifica dins del seu rol teatralment ambientat. A més en cada instantània hi ha una Sherman/objecte, que cobra vida i crítica en el moment que l’espectador la reconeix dins del rol establert.

Els símbols i les imatges de la realitat ordinària permeten establir aquell difícil vincle amb la humanitat i el seu significat profund. Cindy copsa el moment concret i l’espectador, en veure la sèrie, aglutina la superficialitat de la imatge amb la profunditat de la existència femenina.

Aquí rau la transgressió: en la plasmació real (foto) de la projecció que hom té per a la dona (imatge femenina).

L’actriu i fotògrafa esdevé també l’objecte artístic per mitja de les analogies visuals i culturals. Les metamorfosis de Sherman a partir de l’apropiació descarada d’un determinat fragment de realitat provoquen també la transformació de la mirada de l’espectador.

El propi cos femení com a objecte artístic obre tot un ventall d’artistes que “objectualitzen” el seu propi cos.

Malauradament, la present recerca no s’hi detindrà tot el que seria convenient. A títol d’exemples ineludibles hi ha totes les performances de Marina Abramovic, l’art radicalment feminista de Judy Chicago, les propostes de Martha Wilson, la dansa-performance de La Ribot ... , i una pila d’artistes que copsen l’art, la sensibilitat, la crítica i l’expressivitat en veu i cos de dona.

2.5.Marta Carrasco.

En la trajectòria artística de Marta Carrasco s'aprecia el tractament del cos femení com a mitjà expressiu i fita en sí mateix. Ens centrem en els 12 darrers anys de la seva aportació a les arts visuals i escèniques. Els seus espectacles de dansa-teatre conformen una trajectòria del rol femení en la seva vessant escènica.

Ja amb *Aiguardent*(1995), el seu primer espectacle, la fortalesa de la dona víctima era el fil conductor de l'acció. Com a model femení seria un punt de partida molt semblant a Ofèlia en tant certs objectes que recreen una post -Ofèlia:

- Totes les expectatives i signes femenins a partir del **vestit de núvia** (recurrent en altres espectacles, per exemple a *Mira'm*). El vestit preparat per al pas del matrimoni significa la feminitat en els seu estat més innocent i més efímer, és la dona verge, la dona jove submissa al món dels homes, la dona que somia amb el que la societat espera i desitja per a ella, allò per el que ha estat preparada física i emocional.

Quan seguidament s'analitzarà el mite de Medea es farà una aproximació a tot el que el vel de núvia significa. El fet d'ésser tapada amb un vel per a que el pare faci la donació de la seva filla al futur espòs és el traspàs d'un estat a un altre, és la transformació de nena a dona, és la projecció que tenen els homes vers la dona, és la donació i el canvi de propietari. A més, la religió catòlica s'apropia de la tradició heretada del vel i del vestit de núvia i perdura no només en la tradició sinó en la realitat dels casaments catòlics.

Marta Carrasco, a l'igual que Angélica Liddell, es fa hereva del significat religiós i cultural del vestit de núvia. Trencar-lo, tacar-lo, jugar-hi, transformar-lo significa transformar també el significat del que representa.

- I tota la simbologia de l'**aigua**, ja àmpliament analitzat en els casos d'Ofèlia i Katia Kavanova. En la Carrasco però, es recreen unes imatges d'impacte que no deixen en absolut freds als espectadors/ores. El tractament que es fa de l'aigua és com l'objecte, el mitja, l'estri teatral i expressiu carregat a més de la simbologia que el precedeix, però aigua com a element teatral en sí mateix.. La dualitat de l'aigua i l'aiguardent permet un doble joc on Carrasco hi aboca la força de la seva ràbia reprimida i l'acció coreogràfica pren forma teatral.

A banda aquestes dues incursions analitzades sota la influència de la figura d'Ofèlia en el seu primer espectacle en solitari, tota la resta de la seva producció artística es podria definir com una artista-Antígona. Tot seguit es passa a analitzar com es reflexa la rebel·lió d'Antígona en els postulats artístics de Marta Carrasco.

En l'obra *Blanc d'Ombra*(1997), dedicada a Camille Claudel, s'hi troben trets confluents també amb una Antígona que es rebel·la i deixa de estar en un segon lloc i pren el paper protagonista que mereix i que sempre li havia estat negat.

La metàfora de Claudel s'emmiralla en la posició femenina en un món masculí. El tractament escultòric del cos Carrasco-Claudel és el retrobar la identitat i mostrar-la de manera expressionista. Amb la imatge de teles que cobreixen a la ballarina i que uns dits plens de força i ràbia treuen per a descobrir la veritable identitat, allò que roman ocult, allò que espera el seu torn i finalment veu la llum i es mostra amb tota la seva força. La deformació del cos mitjançant les ombres projectades a una tela que serveix per a fons escènic, talment un quadre pictòric que pren formes i deformacions, simula les escultures que Rodin i els seus predecessors van plasmar.

L'ús de la deformació és un dels seus trets característics. La deformació d'expressió corporal està jugada en una justa mesura. Tant a nivell individual com a nivell de grup. Per exemple en personatges extremament alts, un a sobre de l'altre amb un sol vestit, per a simular la deformitat o que tenen quatre mans o quatre cames, caracteritzacions de clown o personatges en extrem teatrals per els seu vestuari i caracterització. L'acció endú al personatge femení a formar-se d'una altra manera, a extrapolar moviments propis del món de la foscor i de lo grotesc. Carrasco es transforma de ballarina a personatge d'acció pura. En *Mira'm* i en *Ga-gà* es recreen petits monstres mitjançant els actors/actrius i ballarins/ines. L'espai escènic i els conflictes entre els personatges semblen ser una caricatura de la realitat, són els petits monstres que afluoren.

Aquí s'hi insereix la idea de la bellesa de la bèstia, l'atracció que es sofreix cap a la deformitat.

El tractament de la nuesa del cos femení també resulta un factor clau en les propostes artístiques de Marta Carrasco. La nuesa femenina en dansa contemporània està àmpliament estesa i també conforma un dels trets característics de Carrasco, però en el seu cas la seva bella nuesa hi ha moments que es transforma en repel·lent, sense intentar caure en judicis estètics subjectius, el cos de ballarina pot transformar-se en el cos d'un monstre, esquelètic, agressiu, fort. El físic de Marta Carrasco esdevé un objecte expressiu en sí mateix, es juga amb la dicotomia de la Bella i la Bèstia, un Doctor Jeckyll i Mrs Hyde on el doble és ella mateixa simulant una Altra dins el mateix espai físic transformat.

També es donen certes reminiscències amb l'art fotogràfic de Cindy Sherman, sobretot en altres peces seves on els trets quotidians prenen una rellevància fora del seu àmbit. A tall d'exemple pot ser l'acció de pelar patates, l'ús i fins i tot abús de les imatges sorgides a partir de nines, la figura de la titella-Rodin com a escultor que manipula i acaba essent ell mateix manipulat per la ballarina des del seu interior. És la transformació del monstre obscur que es mostra amb tot el seu poder. Les artistes esdevenen les pròpies models, s'esborra la línia fronterera entre l'artista i la model i es d'elles el

mèrit i el reconeixement de mostrar-se com a creadores d'art amb el seu cos i la seva imatge com a objecte artístic.

“William Blake estaba presente desde el inicio por medio de esas velas-linternas que provocaban las primeras visiones de los intérpretes. Y de Edward Munch Carrasco recuperaba las imágenes de las mujeres de pelo largo y cuerpo desnudo: niñas en tránsito a la madurez (al pecado), "madonnas" amenazantes para la mirada masculina, mujeres que se ponían y se quitaban la inquietante peluca roja.”³⁴



Mira'm (2000). La transformació passa per un cos femení i un cos masculí que satiritzen la simbologia de la núvia.

³⁴ Trobat a l'article "Marta Carrasco: trayectoria " de José A. Sánchez, extret de *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*.
http://artescenicass.uclm.es/textos/index.php?id_texto=09022006190859 (darrera consulta 4/07/08).



Eterno? Això sí que no (2003). En aquest altre muntatge també s'emptra el vestit blanc. És la dona tapada i atrapada amb vel.



Ga-gà ,(2005) Entre la dolcesa d'una nina i la comicitat d'un pallaso es troba un cabaret excèntric amb una estètica molt particular. Dona nina i pallaso transgressora.



J'arrive (2008).



J'arrive (2008). Si es compara, amb aquesta imatge es rememora una de les escenes de deu anys abans, la foto de la plana següent.

És d'agrair l'aportació personal de l'artista al contingut del present treball. La xerrada personal va tenir lloc el 26 de març de 2008 en el marc del 8è Seminari d'Espectura Dramàtica i Dramatúrgia escènica organitzat per els Serveis Culturals de la Universitat de Lleida.

Per a més informació consultar enllaç:

http://www.udl.cat/serveis/oficina/Novetats/2008/seminari_dramaturgia.html (darrera consulta 04/07/08).



Blanc d'Ombra (1998)



Blanc d'Ombra(1998)L'impactant cos femení
que lluita per no ser ofegat, tapat ni callat.

Com la mateixa Marta Carrasco va apuntar en la seva xerrada en el Seminari que s'ha fet referència :

“ (...)me n'he adonat de moltes coses, i he entès moltes coses que em passaven a mi després d'haver creat cada espectacle (...) Potser vaig fer Aiguardent perquè el meu pare era alcohòlic, no sé... són coses que veus després.”

Aquestes paraules confirmen la idea de la recuperació de l'identitat mitjançant el retrobament amb altres identitats, *re-identificar-se*.

En tots els plantejaments de la Dona-Antígona proposats, sense voler-ho, s'arriba a la mateixa conclusió de la unió entre Eros i Tanatos.

Refilant els personatges sorgits s'observa que hi ha unes constants, en uns més acusats que en altres però on totes les dones analitzades hi van a parar en certa mesura.

Cada personatge dins dels seu propi àmbit ha desenvolupat cada un dels següents conceptes i, a tots ells els equiparen aquestes constants.

A nivell d'oposicions funcionen les relacions com:

Causa triomfant - causa perduda
Dret contra dret
Idea contra idea
Família contra Estat
Sentiment de culpa - expiació
Llibertat personal - Destí
L'individu - La societat
Lo vell - lo nou
Els vius - els morts
La dona - l'home

Tots els models proposats mantenen la constant de dir *no* al món que les envolta, a la manera que s'organitza l'amor, la família, el poder. Totes diuen no a la brutícia humana. La següent representació de personatge femení a l'escena artística no dista de fer-ho. La diferència rau en com ho fa. En aquest moment es dona una escissió en la figura romàntica, dèbil, resolta i fràgil alhora. Medea exemplifica una altra visió i manera d'entendre el perfil femení dins l'escena teatral, de tremenda modernitat.

3. La figura de Medea. És la dona versus home.

"No se nace mujer, se llega a serlo"

Simone de Beauvoir

Resulta força suggeridor el discurs de Deleuze quan aconsella “*Sed la Pantera Rosa*” per tal d’iniciar l’anàlisi del darrer dels models femenins que proposa el present treball de recerca. La seva proposta d’animalització implica un deixar de ser un mateix, confondre’s amb els altres, cosa que significa, en certa manera, ser una mica, un altre.

El discurs d’Orlan (Saint Etienne, 1947) *Je suis une homme et un femme*, amb l’interessant canvi de papers dels articles indefinits, “una home” i “un dona”, també proporciona els precedents de la justificació de la idea de la dona mascla. Juntament amb el concepte de transformació constant per tal d’esdevenir una veritable dona, almenys per a que els altres t’hi considerin. Una dona que fa art amb el seu cos, el seu nom no és seu; la seva cara no és la seva i el seu cos tampoc.

S’adjunta un enllaç que exemplifiquen els mecanismes actuals mitjançant els quals una artista-performer pot transformar-se i com la cultura de l’estètica femenina pot arribar a cotes inesperades amb la introducció dels mass media i de la tecnologia de la cirurgia estètica.

<http://www.youtube.com/watch?v=AV1EAjylb7g> (darrera consulta 30/06/08)
És un bon resum de les imatges i certs treballs de la trajectòria d’Orlan.



ORLAN : *PRE-COLUMBIAN SELF-HYBRIDATION*
Cibachrome 116x166, 1998

Performance amb reminiscències de la bellesa de la Venus de Botticelli. Anticlerical, radical, irreverent.



*“Mi cuerpo es el espacio donde trabajo, es mi software”
“Con la manipulación genética la metamorfosis será una realidad”*

Orlan

Aquestes dues cites enalteixen el concepte del cos femení com a subjecte i objecte artístic alhora. A més les referències tecnològiques (software i manipulació genètica) situen l'adequació contemporània de l'art en la realitat de les noves tecnologies. Aquest és una àrea oberta i favorable a l'experimentació, amb possibilitats il·limitades que es van regenerant de forma continua i depèn de l'evolució del context cultural i tecnològic de l'artista. L'impacte de la performance rau en **com**, **què** i **a qui** es fa l'acte performatiu. El cas d'Orlan ha exemplificat l'abast que la transformació física d'una dona pot condicionar les imatges que observen milers d'espectadors (fins i tot els televisius, ha portat el seu art a la llar familiar). La metamorfosis i la transformació de Medea és la mateixa, però per el context canvia el **com** i **a qui**, i la tecnologia emprada només seria una mena de *deus ex machina* per a l'escena final de Medea.

Si anteriorment es comentava que els dramaturgs no es permetien la violència física sobre la figura femenina, aquest no és el cas de Hedda Gabler, la dona manipuladora i freda que, tot i suïcidant-se també dins els seu matrimoni, resulta molt més violenta. Per fi l'autor, en aquest cas Ibsen, permet un

suïcidi violent, a escena una dona es mata per mitjà d'un objecte típicament masculí. També és rellevant que les no accions de Hedda Gabler fan que altres personatges perdin la vida.

I és ella mateixa qui acaba disparant-se un tret. Tornem al suïcidi propi d'Ofèlia però el canvi és radical, és una mort violenta, activa a escena per part d'una figura femenina. Resulta versemblant en tant Hedda podria considerar-se una dona/masclle dins els paràmetres establerts dins del rol típic de la avorrida burgesia a la que pertany.

El rol femení de mare esdevé una característica que actualment sembla no interessar, el valor afegit de la maternitat queda relegat o bé en un segon terme o bé com un punyent tema pendent amb la humanitat que pot rebel·lar-se de forma traumàtica.

Els personatges femenins ja no contemplen la seva identitat generadora de vida.

Idea de matar els propis fills com una rebel·lió contra la humanitat. Seria la manera violenta i radical d'aniquilar la perdurabilitat física d'un mateix. Aquest fet realitzat per la pròpia mare, generadora de vida, resulta gairebé antinatural. Ara bé, s'hauria d'observar si hi ha casos semblants en la pròpia natura o en altres espècies no humanes.

Es sabut que hi ha ocells femelles que llencen de l'arbre a les cries més dèbils o ferides, per el mateix fet de la subsistència, la mare prefereix repartir l'aliment només amb cries sanes que puguin sobreviure, és llei de vida. En el cas de mamífers el vincle maternal que s'estableix amb la cria, respon a un procés hormonal i emocional que fa molt més fort el lligam mare i fill.

Ara bé, en alguna espècie animal la mare mata a totes les seves cries?

El mascle sí, la femella no.

Ara bé, la Medea d'Eurípides mata els seus propis fills, tot i estimant-los, per evitar que siguin maltractats per la venjança contra ella. Prefereix assassinar-los amb les seves mans abans que unes altres mans, possiblement més cruels, ho facin. La culpa del seu infanticidi, però, per a ella recau única i exclusiva en la infidelitat del seu espòs, la seva acció mortal queda psicològicament justificada ja abans de realitzar-la, sap que serà desgraciada a partir d'aquell moment, però no s'atura. És plenament racional en el seu parlament i d'una lògica sublim. Ella, com a generadora de vida, ha engendrat els seus fills, és a ella a qui li pertoca acabar amb la vida de la sang de la seva sang. En el cas que Medea dubtés en suïcidar-se, enlloc de dubtar en assassinar els seus fills, el rerafons té moltes semblances a la resta de models femenins; pots morir com a víctima o com a màrtir, però Medea no es suïcida, ni es abocada a la mort, és ella l'assassina, víctima de la seva pròpia passió, però és la víctima - heroïna que assassina i no perd la seva vida terrenal. Només es mata en tant que ja no deixa empremta en la terra que habita. És una altra manera de morir, de no perpetuar la pròpia vida més enllà de la pròpia mort. És tallar d'arrel els vincles amb la perdurabilitat. La renúncia de la feminitat amb

totes les seves conseqüències. Amb tot, a Medea fer aquest salt conceptual li comporta cert rol d'heroïna, de semi- deessa. En el següent apartat es veurà el perquè.

Aquesta renúncia de la feminitat, el deixar de ser dona, canvia de conseqüències en tant si l'acció de la maternitat és anterior o posterior a la renúncia del model de dona.

Quan Angélica Liddell afirma en la seva performance que no vol tenir fills com una forma de protestar davant del poder, el domini del seu propi cos és el seu poder. Ara bé, aquest *poder* no ho és tant si ja s'ha estat mare, llavors els fills són la mostra del no-domini sobre el cos, el no-dominar que passarà amb la vida que el propi cos ha creat. L'acció del domini absolut, com a raonament final seria l'aniquilació de tot el que el teu cos pot crear o ja ha creat, o sigui, la mort directa dels fills com a mostra de poder. És la renúncia del cos femení portat als últims extrems, a la seva conseqüència final. En tant que es talla amb el poder de perpetuar l'espècie s'exerceix un domini molt més proper a l'home. És una redefinició femenina en paràmetres masculins.

És el que més endavant s'anomena com la dona viril.

La projecció que l'home trasllada cap a la dona la converteix en imatge, en figura. Una transformació conscient, voluntària implica una conseqüent transformació de la societat. El canvi, la comunicació, el valor transformador de l'art pren raó de ser personificat en una nova imatge de la dona/masclé i una nova manera de veure-la.

3.1.El mite de Medea.

Endinsar-se en el personatge de Medea significa passar per tota una tradició de la part més obscura i violenta del sexe femení.

Obra teatral d'Eurípides recull el referent dels antics mites que narren la gran revenja de Medea. Sòfocles i Sèneca també hi fiquen cullerada i , a partir d'aquí són innumbrables les referències literàries, artístiques i teatrals que el mite fa i desfà fins als nostres dies.

Un dels trets més significatius de Medea és l'arquetip de dona destructora, l'assassina, la bruixa i com aquests atributs alhora la vinculen a la divinitat. Un cop aclarit que ella és neta d'Helios, el Sol, i neboda de la maga Circe el seu veritable lligam diví és aportat en la seva versió teatral, tant la grega com la romana. El conflicte dramàtic rau en un combat intern de la protagonista, no hi cap destí premeditat, és ella mateixa que s'aboca cap a la destrucció, és una assassina per voluntat pròpia, els esdeveniments la fan transformar-se cap a un *deus ex machina* en potència. En el seu mític monòleg el debat no es confronta amb cap rival masculí, ni amb el destí diví ni res semblant, és la seu propi combat intern el *modus operandi* de l'acció. Ella no triomfa a la manera dels herois clàssics que resulten victoriosos i/o víctimes de la catàstrofe, l'escena final l'enalteix com a dona-deessa triomfant.

Aquest personatge aboca els trets negatius ja en la concepció del nom. L'estudi d'Alain Moreau de la Universitat Paul Valéry de Montpellier³⁵ apropa les al·literacions que s'ofereix el nom de Medea /*monstrum*, Medea/ *malum*, Medea/*metus*, etc...) amb la contraposició positiva de Medea/ *mater*.

Medea és Amor passional per sobre de tot i utilitza la bruixeria i la saviesa femenina de beuratges i encanteris per ajudar a Jasó en la seva desmesurada ambició pel poder.

La traïció de l'amor de Jasó la converteix en fúria, desenfrena la seva ira, i dona peu a l'arquetip femení de dona destructora, castradora i assassina. El prototip de la mare malèvola no és així en un origen, s'hi va construint durant el seu procés de revenja.

En cada rol que passa el personatge hi va deixant l'empremta que la caracteritza:

- El rol de filla no surt gens ben parat. Ella traeix al seu pare per fugir amb la seva gran passió, Jasó. Abandona i traeix el seu lligam amb la família natal en pro de la família conjugal. La fugida de la seva pàtria la converteix en l'eterna estrangera.
- El rol de germana, (tan enaltit amb Antígona) en Medea no té cap virtut, tot el contrari, assassina i desmembra al seu germà. Fins i tot

³⁵ Recollit en l'article *Quelques approches du mythe de médée de Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*, Pàg.49-60

escampa els membres del seu germà al mar per tal de demorar més la persecució del seu pare Eetes.

- El rol de dona i el de mare, que en un principi van lligats però que acaben per escindir-se. En situar l'amor passional com el leitmotiv de Medea, els actes criminals són el resultat de l'amor desmesurat cap a Jasó. Així, quan ell traeix el seu vincle matrimonial tot l'amor es converteix en un odi i ira castradora. Les seves accions impedeixen que Jasó deixi descendència i, a més, preconitza la mort de Jasó. La tragèdia es desencadena quan es traeix el rol de dona/esposa.

És simptomàtica la importància que certs autors han donat al llit nupcial com a símbol de la identitat de l'esposa com a tal.

El referent textual d'Eurípides la denomina *méter* o *guné*, i la seva condició de mare i esposa també és destacada amb la insistència del terme *léchos*, per definir el llit matrimonial que és el símbol que legitima la unió home i dona i també com a llit on esdevenen els naixements de la descendència legítima.

La nova núvia o esposa de Jasó és una *númphe*, terme que remet al moment de transició de l'estat de filla i el de mare. Aquest estat entre un rol i l'altre era per a la cultura grega un moment inquietant.

Segurament d'aquí sorgeixen tots els rituals femenins, propis de moltes cultures i religions, tan antigues com actuals; és la crisi de la filla per a convertir-se en una dona, amb un espòs que la legitima com a tal. La sexualitat i la identificació de la dona no es completa fins que no es canalitza per mitjà del procés de reproducció.

Quan Medea cita a la noia ho fa amb el terme *númphe*, però altres personatges de la tragèdia s'hi refereixen com a *guné*, per tant l'acte matrimonial ja està consumat. També el llit matrimonial al que Medea s'aferra per clamar venjança és anomenat com llit nupcial (*numphídios léchos*) simbolitzant tota la càrrega eròtica que Medea reclama al seu llit i al seu espòs. S'allunya del desig moderat de la dona com a mare, que culturalment mai s'hauria de barrejar amb l'erotisme i reclama justícia com a dona *per se*.

El conflicte de Medea davant la nova esposa crea una escissió en la seva identitat femenina, la seva condició de mare s'ha de desvincular de la de dona.

La maternitat de Medea, segons el codi grec, la valida com a esposa; ella reclama justícia davant la legitimació dels nous esposos, per a ella és humiliant la nova condició adquirida amb el casament del seu espòs, aquí rau la determinació de Medea i la decisió que pren amb la mort, tan de la núvia com dels seus propis fills.

Sembla un intent desorbitadament violent per a recuperar la justícia i l'estatus perdut. La converteix en una bàrbara infanticida i el propi Jasó

l'acusa que cap dona grega mai hagués matat als seus propis fills per culpa d'un llit i una esposa. Però en el context social que es presenta el dret del pare sobre els fills és reiteradament presentat com una derrota de la figura de la mare.

L'infanticidi de Medea destrossa la màxima expressió de la feminitat alhora que és la prova contundent que fa recuperar els seus drets com a mare. Són seus i és ella qui decideix si viuen o no, amb la mort dels fills recupera els drets de mare.

També s'identifica a Medea com la **dona-bruixa**, per una banda era la sabia admirada que coneix els secrets de la màgia dels beuratges i filtres, però el seu temperament salvatge, comparat amb una lleona, també la converteix en bàrbara, una dona que arriba d'altres terres llunyanes, estrangeres, molt més bruna i exòtica que la resta. Medea té una bellesa diferent al cànon establert, trets distintius com el seu exotisme, el caràcter bàrbar, el fet de ser l'eterna estrangera que ha perdut a la seva família natal, la seva pàtria i tots els seus bens, la seva edat avançada, la seva sexualitat diferent a l'esposa modèlica, fins i tot és susceptible de crear certa por masculina que una dona tingui una sexualitat desenfrenada també li configuren el seu peculiar encant.

Al desenllaç de la Tragèdia les profètiques paraules de la protagonista la col·loquen en aquell esglaó de semidivinitat que Medea sempre ha tingut. No només per la seva saviesa en la màgia i en els remeis d'herbes sinó que en el seu poder profètic i sobrenatural de heroïna semideessa. Es recupera aquí aquella tradició en la que s'enaltia la saviesa, el poder i el coneixement de les sacerdotesses/prostitutes que tots els homes veneraven. És la Medea/*mêtis*.

L'acomiadament final de Medea, triomfant, amb el carro d'Helios, estirat per serpents alades, és una manera molt teatral de divinitzar la figura femenina. Així com el fet que en el moment de l'infanticidi en cap cas se l'acusa d'assassinat, per a ella i per la resta de personatges és un "sacrifici", per tant la dimensió ritual i religiosa de l'homicidi precedeix al seu triomf final com a sacerdotessa oficiant, la degradació de la dona/bruixa és enaltida com a dona/deessa. És el deus ex machina.

Una altra dualitat conceptual que resulta interessant és la vinculació contínua a la terra. La terra té l'ambivalència de portadora de vida i de mort. La terra com a metàfora d'una dona que té en el seu receptacle la llavor de l'espècie. Al mateix temps la terra també és la casa de l'obscuritat, de l'Hades, de la mort. El sexe femení és nocturn, terrenal, dona i pren vida. Hi ha una teoria, la teoria embriològica que recull aquesta idea i trasllada la figura femenina a l'estat de receptacle provisional per a l'estirp de l'home, únic i exclusiu engendrador de vida. Segons aquesta teoria l'home atenenc sorgeix de la mare Gea per després resignar-se a passar de dona en dona (de receptacle en receptacle) al llarg de les generacions. D'aquesta manera la propietat dels fills mascles sempre és dels homes i la cura de l'estirp ho pot fer una o altra esposa. En aquest sentit també hi ha molt lligam amb l'obra *Les suplicants*

d'Esquil. I s'entén perquè Jasó substituiria molt a la lleugera una esposa per una altra, i aquesta darrera hauria de tenir cura dels primers fills.

En un moment de la Tragèdia Medea promet a Egeu, que no pot tenir fills, procurar-li descendència per mitjà de la seva màgia. Medea la destructora, la que mata als fills i castra al seu espòs també és la portadora de vida.

Si es compara Medea amb la dona hel·lènica i, en general, l'imaginari que esdevé de la figura femenina, ella no s'avé a les virtuts pròpies de l'esposa ideal, caracteritzada per el silenci, la passivitat i la neutralització de les passions. Ella és una rauxa de força de "virilitat", d'energia passional. A més amb la seva actitud davant la descendència obté un caràcter diví en ficar-se per sobre de l'home en decidir, per ella mateixa, el naixement i la mort dels fills. A més la decisió es pren de manera totalment lògica, freda i intel·ligentment. s'allunya de la bogeria colèrica, es dona cert *logos* del furor, allunyat de l'histerisme femení o la bogeria per gelosia.

També resulta suggeridor el paper dels fills, i cal aclarir fills mascles, que son el lligam entre l'home i la seva perdurabilitat. Medea trenca l'esglaó immortal de la llavor masculina a la terra.

Cal detenir-se en aquest punt i recordar les paraules de Jasó al respecte:

(...) "para poder dar a mis hijos una educación digna de mi casa y, al procurar hermanos a los hijos nacidos de ti, colocarlos en situación de igualdad y conseguir mi felicidad con la unión de mi linaje, pues, ¿qué necesidad tienes tú de hijos?"

El públic atenenc coneixia perfectament la situació de desigualtat que sofririen un fills descendents d'una estrangera. La gelosia de Medea també és cap als seus fills, en clara situació de desigualtat respecte als fills legítims que s'engendrarien amb el nou matrimoni. Per la civilització grega els fills eren propietat de l'home i qui els "necessita" és el home per tal de perdurar la seva llavor al món, en cap cas l'ascendència materna tenia cap mena d'importància. Fins i tot el mateix Jasó es considera destruït en el moment que li son arrabassats els fills mascles:

(dirigint-se a Medea) "¡Tú que sobre tus propios hijos te atreviste a lanzar la espada, a pesar de haberlos engendrado, y, al dejarme sin ellos, me destruiste!"

I Medea ho confirma plenament, recuperarà la propietat filial en el moment que la destrucció serà completa i ella, com sempre, fugirà sense cap lligam.

"Ahora, sin embargo, cambio mis palabras y rompo en sollozos ante la acción que he de llevar a cabo a continuación, pues pienso matar a mis hijos; nadie me los podrá arrebatar y, después de haber hundido toda la casa de Jasón, me iré de esta tierra."

La mort dels fills mascles que legitimen un matrimoni i fan perdurar la sang de l'home a la terra esdevé la manera de reorganitzar la identificació femenina de Medea. El triomf final enlairada cap al cel amb el carro amb

serpents (filles directes de la terra) tanca la cosmovisió de l'ambivalència terra/cel.

En l'aportació de Sèneca en la seva *Medea* s'hi poden extreure unes qualitats a la figura femenina que l'apropen molt més a la masculina.

En el moment que Medea en la seva exhortació ha d'armar-se de valor per a portar a terme la venjança és un clar exemple de la seva caracterització masculina:

*“si quid antiqui tibi
remanet uigoris; pelle femineos metus
et inhospitalem Caucasum mente indue (vv.41-43)”*³⁶

El *uigoris* és una qualitat que s'assigna habitualment als homes, és la seva *uirtus* masculina. El terme, en l'excepcional cas de ser emprat en dones obté sentit positiu en altres obres de Sèneca però en el cas de Medea la caracterització per mitjà d'una qualitat masculina és del tot negativa. El vigor cobra, amb la antítesis de *femineos metus*, tot el seu valor excepcional en les dones i, per tant, rebutjat per la societat. Sèneca subratlla el fets propis de la maldat de les dones, potenciada per una força impròpia a la dona, permesa només per als homes.

La traducció dels versos 266-271 que ho exemplifiquen és:

*“Tú, maquinadora de maleficios; tú, que en maldades de mujer, con vigor varonil para osarlas, no tienes en cuenta tu infamia, sal de aquí, purga de ti al reino. Llévate contigo tus yerbas mortíferas; libra de miedo a los ciudadanos. Vete a tentar a los dioses de otro suelo”*³⁷

El personatge de Medea diu explícitament que prefereix tres cops lluitar en una guerra que no pas un part. Això també manifesta el seu caràcter amazònic i la seva reticència respecte al paper que la societat i la naturalesa li han imposat com a dona.

En una aproximació a *Medeamaterial* (1984) de Heiner Müller és fa molt més explícit l'odi i la rancúnia als propis fills. Hi ha un parell de moments en els que Medea els anomena com “actors traïdors” i davant de la seva imatge els hi pregunta “*quién os ha vestido con los cuerpos de mis hijos.*”

O sigui, hi ha una negació explícita a la visió dels fills que produeix la seva execució física. Per a la protagonista de Müller la causa primera de tot el

³⁶ “Y si algo te queda del pasado vigor, arroja de ti temores mujeriles y reviste de la dureza del Cáucaso a tu corazón”.

³⁷ Resulta de gran ajuda tot l'article de Aurora López titulat “Coro de mujeres y coro de hombres en las tragedias *Medea* de Eurípides y de Séneca” y recollit en LÓPEZ, Aurora i POCINHA, Andrés (eds.) *MEDEAS. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy.* En especial les pàg. 188-191 van demostrant les qualitats masculines i negatives del personatge.

efecte posterior rau en el fet d'haver estimat Jasó, fet que va condicionar la seva manera de veure el món i de identificar-se davant aquest, és molt significatiu el següent paràgraf:

*“Si yo hubiese seguido siendo el animal que fui
Antes de que un hombre me convirtiera en mujer
Medea la bárbara Ahora despreciada
Con estas mis manos de bárbara Las manos
Agrietadas desgarradas consumidas
Quiero romper la humanidad en dos partes
Y vivir en el vacío que queda en el medio Yo
Ni mujer ni hombre (...)”³⁸*



Foto: Teatre Lliure. *Medeamaterial* presentada al Festival d'Avinyó del 2002, interpretada per Valérie Dréville i dirigida per Anatoli Vassílev. Només amb la imatge ja s'aprecia la importància dels elements (foc real controlat, projecció del cel i la terra i escenografia de fusta, com a símbol de la terra). Medea despullada, traïda, infanticida,... recobra la paraula que li ha estat negada.

³⁸ Revista de investigación teatral *Primer Acto*, nº 226, noviembre 1988, pàg.104

Aquest parlament extrapola la idea que l' enamorament cap a Jasó va permetre que Medea s'identifiqués com una dona. Ha estat un home el que l'ha convertit en dona. Això es lliga amb la mirada masculina i el seu efecte vers la dona per a establir la identificació femenina.

És el que al principi del treball es comentava sobre la identitat del JO en la repercussió davant el TU. És en l'alteritat que Medea es converteix en dona i no en l' "animal" que era. Aquí rau l'efecte receptiu del condicionant de figura femenina.

En referència a aquest revelador darrer text, cal anotar que el fet violent de voler amb les pròpies mans partir la humanitat també permet a Medea uns trets de vigor i fortalesa propers als masculins. La idea de trencar en dues meitats la humanitat i ella establir-s'hi al ben mig la situa en un estadi semidiví, d'heroïna alhora que d'estrangeria eterna. És una nova espècie que no és ni home ni dona. Medea s'ha transformat en Medea, s'ha creat a ella mateixa arrel d'abandonar la identificació que tenia, primer com a filla, després com a germana, seguidament com a esposa de Jasó i com a mare dels seus fills. Deixar de ser esdevé el seu objectiu i en reinventar-se contínuament la fa evolucionar cap a una nova Medea, sense identificacions extrapolades a ella mateixa, sense cap mirada que la jutgi. La dona *per se* comença a sorgir en un nou món que ha dividit en dos meitats i on no sembla haver-hi lloc per a ella.

Medea esdevé una dona amb caràcters masculins i propis de la naturalesa que l'arrela amb els éssers divins i terrenals, amb el poder de la Humanitat, amb la vida i la mort, amb el temor i l'amenaça de la destrucció.

Medea és natural, és animal, és vida i és mort. Només s'identifica com a dona sota la mirada de l'home, quan s'atreveix a destruir, canvia tota la percepció de la seva identificació, dels seus rols i transgredeix la feminitat.

Comença aquí una nova dona, el que serà la dona viril.

3.2.Paral·lelismes amb la *femme fatal*.

La tradició de Medea, de Clitemnestra, de Deyanira obre el tema de totes aquelles esposes geloses de la seva passió amorosa.

En tots els mites i les representacions artístiques sempre hi ha un lloc per a les “dones fatals”, no només en el cas de les arts escèniques, sinó que la literatura també en té un bon planter. No és estrany quan es comprova que mite i literatura són un reflex de la vida real, i la vida real sempre disposa d'exemples de feminitat prepotent i cruel.

Ara bé, el transmissor d'aquesta feminitat és un home, cosa que fa que s'aboquin les pors i temors masculins respecte a la figura de la dona.

Junt amb Deyanira i Clitemnestra també s'hi avenen noms com Altea que assassina al propi fill, Escila que mata al pare i com no, el mite de Lilith, l'assassina de nadons que els homes també han temut per tot el seu encant envers el sexe masculí. Cal citar a M. Rudwin quan diu:

“ El poder fatal de Lilith no se limita a los recién nacidos. Mayor peligro representa para los hombres, especialmente en su juventud. En la tradición oriental, Lilith, como princesa de los súcubos, es en primer lugar una seductora de hombres”.³⁹

Per tant, és simptomàtic el temor i atracció d'aquest arquetip femení.

Però a què es deu l'enaltiment de la *femme fatale*?

Què hi ha al darrera del misteri i la voluptuositat femenina?

Amb anterioritat s'ha apuntat que l'arquetip femení de la *femme fatale* és una segona fase i el contrapunt al gust romàntic de lo estrany i lo macabre.

Davant tot el moviment del *dolce far niente* de la classe acomodada europea calia que es recuperés amb força una imatge oposada, i en certa manera, desproporcionada de l'estètica romàntica. En aquest canvi de sensibilitat un vampir de l'amor només pot existir davant una imatge anterior de repressió i debilitat desmesurada. Aquesta contraposició de valors és la base per entendre que la dona prostituta comporta la imageria de la dona verge. En una dimensió fora de contextos culturals i religiosos cal concebre les dimensions femenines sense clixés misògins i partir de bases més elementals i naturalistes.

Ja en l'anterior apartat de la repulsió femenina s'han apuntat idees i temors, altament teatrals, sobre lo macabre, lo horrible. En un esforç per aprofundir en aquesta repulsió femenina també hi cal observar els trets característics que la figura femenina *per se* ja posseeix un encant fascinator.

³⁹ RUDWIN, M. *The devil in legend and literatura*. Chicago.Londres, The Open Court Publishing Co.,1931, cap IX, “The legend of Lilith” pàg.101-102

Com a símbol de bellesa medusea⁴⁰ les serps alades que fan volar a Medea poden ser les serps dels cabells de Medusa. Tot el moviment romàntic que comença arrel de la descripció de la bellesa de l'horripilant Medusa de la mà de Shelley exerceix una forta influència en els continguts i la simbologia artística per a plasmar la figura femenina.



La Gorgona Medusa.
Gian Lorenzo Bernini (1598-1680)
Museo Capitolino de Roma

També el dramaturg Goethe veu en Medusa el contrast entre la mort i la vida, entre el dolor i el plaer, la considera un enigma d'encant irreprimit. En la seva obra *Faust* (1832).

Mefistòfil diu així:

“ ¡Renuncia! Contemplarla no le hace bien a nadie, Es una figura hechizada, sin vida, un fantasma. No está bien tropezar con ella. Su mirada fija hiela la sangre del hombre. Quine la mira queda petrificado. Tú has oído hablar de la Medusa.

FAUST: Es verdad, Son los ojos de una muerta, que ninguna mano cerró con amor. Aquél es el pecho que Gretchen me brindó, el suave cuerpo que yo gocé.

MEFISTÒFIL: ¡Eres un imbécil! Es obra de encantamiento! A cada uno se le parece como si fuera su enamorada.

⁴⁰ PRAZ, Mario *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999. L'estudi conté un apartat dedicat a "la belleza medusea" Pàg. 65-114.

FAUST: ¡Qué voluptuosidad y qué sufrimiento! No puedo apartarme de esa visión! (...)

En el límit de l'estètica entorn a la dona que ens ocupa hi ha l'esperit de la perversió que, com Baudelaire va dir, era el "desig insondable que sent l'ànima per torturar-se a si mateixa". El sadisme i el masoquisme és l'aspecte més específic d'aquesta sensibilitat recuperada. Èxtasis i horror es barregen en propostes artístiques, majoritàriament literàries i pictòriques. Però no es pot oblidar que l'art sempre reflexa, d'alguna manera, aspectes de la vida quotidiana.

*"Es curioso seguir la parábola de los sexos durante el siglo XIX: la obsesión por el tipo del andrógino hacia fines de siglo es un claro indicio de un turbio estado de confusión de funciones e ideales. El varón, primero tendente al sadismo, se inclina al masoquismo a fines de siglo."*⁴¹

Cleopatra, en la literatura de Gautier ja va ser una de les primeres encarnacions romàntiques de la tipologia de la femme fatale, ella va fer el que ja havia fet Semíramis i el que més tard s'acusa a Margarida de Borgonya. Segons el pensament masculí l'atracció i morbositat que traspuen rau en la seva semblança amb la mantis religiosa. El seu canibalisme sexual atemoreix i atrau d'una manera en que voluptuositat i mort s'entrelliguen. Segons aquesta concepció l'enamorat, habitualment jove, manté una actitud passiva, inferior, la dona el supera i el domina, és la mateixa relació que l'aranya femella.

Amb tot, hi ha discrepàncies molt significatives que ajuden a caracteritzar a la figura femenina que es reflexa a l'escena contemporània.

En molts dels exemples anteriorment anomenats la dona és una esfínx cruel, de típica pal·lidesa mortal i frívola en els sentiments compassius, no sap plorar i troba en el dolor el goig. Medea, molt al contrari no s'assembla ni en les condicions físiques ni en l'emoció del plor, en canvi el personatge de Hedda Gabler d'Ibsen sí que s'adiu molt més a la tipologia de *femme fatale* en aquests dos aspectes.

La idea de l'esfínx com antítesis i complement alhora de la voluptuositat femenina també resulta àmpliament clarificador en el apartat 4 de la present recerca quan s'empra el relat del mite d'Ishtar i Ereshkigal. En el relat, la figura d'Ereshkigal es descriu de manera molt semblant a la dona freda que remet a la figura de l'esfínx. L'antítesis de la dona retratada esdevé un complement indispensable i indissoluble per al tractament de certs aspectes de la condició femenina. Només així es pot entendre el concepte de l'atracció de Medusa i de la *femme fatale*.

⁴¹ Ibid, pàg. 381.

3.3.Hedda i la pèrdua de feminitat.

El personatge ibsenià de Hedda Gabler entra de ple dins el model de la figura que proporciona Medea. Ella és més *femme fatale* que la mateixa Medea en els arquetips culturals que la Història ha fixat. En aquest sentit la seva bellesa maleïda, la seva desídia i tot el que l'envolta li resulta un clixé tràgic, tant per a ella com per a qui s'hi relaciona.

Hedda encarna el model de dona aburguesada a qui tot li està malament i només deixa de sentir el seu propi dolor en el dolor dels altres. La seva ràbia, el seu desig de llibertat representa el clímax de la contradicció en un ambient domèstic inquietant.

En l'obra d'Ibsen, les dones que envolten a la protagonista li resulten odioses, cap dona al seu costat surt ben parada, tot el contrari: la tieta del seu marit es reiteradament humiliada i l'antiga companya d'escola era repudiada per Hedda en la seva infantesa per tenir uns rínxols més macos que els seus i empra la seva rancúnia infantil en un intent per arrabassar-li tot lo bó que la vida li ha donat a Thea. En la resta de personatges femenins de l'obra la protagonista emmiralla tota la seva recerca interior. La tieta seria el que la societat i el moment històric on s'insereix li marca, els protocols, l'amor familiar, la saviesa de l'edat... ella rebutja aquest mirall, les convencions, el sentimentalisme, el pas del temps,i no s'hi vol veure reflectida.

Com tampoc es veu reflectida en Thea a qui, en el fons i sense saber-ho, sempre ha admirat i envejat. Thea ha estat capaç d'abandonar el seu marit per seguir la seva passió i ajudar a Ejler Lovborg a escriure un manuscrit. Aquest acte de valentia i coratge davant de la societat seria impossible en la naturalesa efímera i superficial de Hedda, ni és prou valenta, ni té les idees tan clares. Ella es mou per impulsos volubles i personals, rancúnies, temors i desídia, el seu fons conté maldat i fa que els que l'envoltin pateixin i els manipula despòticament. Mercès a la seva rival Thea viu el seu somni de llibertat i independència

L'únic impuls positiu que li resta és el seu ideal de vida i la llibertat d'abandonar-se al plaer del seu ànim. Però la contradicció en xocar el seu originari somni de llibertat amb la realitat en resulta negatiu i provoca violència i mort.

De caràcter voluble i inconstant en aparença en el seu entorn les posades en escena que la representen han de mantenir la inquietud interna de la protagonista, la seva tensió constant, mantinguda i freda. Hedda és la dona que gela, la Medea destructora que arrasa amb la seva frigidesa. Però al contrari que Medea amb la dualitat de creadora de vida, Hedda no crea res, només problemes. Ella no pot reprimir els seus impulsos i busca la gratificació personal i la alliberació en tant que domina i damnifica a la resta de personatges.

El buit existencial s'oblida amb el dolor i el sofriment aliè.

Una atractiva Hedda irònica i mordaç que desafia a tothom i que mostra a cada personatge una faceta diferent, una multiplicitat de personalitats amb decisions complexes i dubitatives. La seva identitat es dilueix, es reconstrueix, el seu cos resta envestit pels impulsos interns i per l'efecte de la simulació constant en el que s'ha convertit la seva vida quotidiana.

El seu conflicte és el dilema entre l'obligació social i el desig individual. En aquesta confrontació Hedda hi perd la seva identitat. Seduïda per el plaer i el confort dels béns materials que gaudia sota la protecció del seu pare, és traïda per ell en deixar-la sense res. Ella, prop dels trenta anys, en un intent desesperat de recuperar el que tenia de jove, es casa amb George Tessimond, però internament també és traïda pel seu espòs quan l'home prefereix la seva professió a la seva esposa, quan no li pot comprar un cavall. Hedda es veu atrapada en un ambient burgès i mediocre i és incapaç de transformar-lo o bé d'adaptar-s'hi. (o sigui, transformar-se a ella mateixa).

No té poder sobre el destí que li ha tocat viure però sí que intervé en els destins dels altres per tal de superar la seva crisi interior.

La seva defensa és l'atac, així que prefereix fer sofrir abans que la facin sofrir, manipular abans que sentir-se sotmesa. Però en totes les seves accions i decisions capritxoses mai es transforma, no es desenvolupa ni n'aprèn, es manté freda en el rol de no compromís que s'ha construït.

No pot trobar en ella mateixa el paper de dona lliure, evidencia la seva manca de feminitat amb el rebuig. Rebutja la possibilitat de la maternitat, rebutja els objectes i l'entorn quotidià femení.

Com Theodor W. Adorno va expressar en el seu aforisme *La verdad sobre Hedda Gabler* (1945) es planteja el victimisme i la opressió burgesa de la protagonista en les seves accions:

*“ La rebelión de lo bello contra lo bueno en el sentido burgués fue una rebelión contra la bondad. La bondad misma es la deformación de lo bueno. (...) Cuando Hedda Gabler mortifica a su tía Jule, persona infundida hasta la médula de buenos sentimientos; cuando intencionadamente le dice que el espantoso sombrero que se ha puesto para honrar a la hija del general debe ser el de la sirvienta, la insatisfecha no deshoga sádicamente su odio al viscoso matrimonio en la indefensa, sino que ofende a lo mejor, objeto de su aspiración, porque en lo mejor reconoce el agravio de lo bueno. De manera inconsciente y absurda ella defiende, frente a lavieja que adora a sus desmañados sobrinos, lo absoluto. La víctima es Hedda Gabler, y no Jule.”*⁴²

El suïcidi es veu com una alliberació sublim i bella, l'únic acte veritablement bell i sublim dins de la mediocritat que l'envolta. Així li diu a Ejlert i així ho realitza Hedda.

⁴² ADORNO, Theodor. *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (versió de Joaquín Chamorro Mielke). Madrid: Taurus, 1998. Pàg. 92-93.

El personatge de Hedda buida a la figura femenina de feminitat i aboca a la dona que es reflexa en l'escena contemporània a una fredor, una buidor i una fúria engarjolada que l'apropen a paràmetres de tipologia masculina.

En el cas de Sol Picó s'ha superat tot el que suposa la mirada de l'home vers la dona. En el treball artístic de la ballarina s'obvien referents de la *femme fatale*, de la rebel·lió contra el poder establert, etc... El combat genèric que perdura en la seva trajectòria i queda exemplificat en els espectacles és un combat intern, que a l'igual que Medea es debat intrínsecament en el pensament i acció femenina. En Medea hi ha el monòleg emblemàtic abans de matar els fills, en Sol Picó hi ha *solos* frenètics de dubte i lluita interna que saben copsar el conflicte d'una manera artística i multidisciplinària. *Bésame el cactus* (2000) n'és un exemple i significa la consolidació d'una artista tremendament treballadora que juga amb les projeccions que com a dona i com a ballarina s'espera d'ella. Les seves coreografies i la seva interpretació plasmen una nova dramàturgia on els rols masculins passen a un segon pla i la Fèmina, la Dona, és l'eix vertebral i el *leitmotiv* genèric de l'artista. Molt recentment també s'ha atrevit amb la direcció de *Mascletà* (2007).

No s'ha aprofundit en tot el que suposa la implicació tecnològica actual que es plasma en l'escena respecte a la figura femenina. Amb tot, va ser molt impactant l'espectacle de Sol Picó per la inauguració de La Fira de Teatre de Tàrraga *Amor Diesel* (2002) on el tema central era la Dona i la màquina. Concretament eren tres dones i tres excavadores.

En certa mesura obviar el rol masculí i configurar l'home com a gènere en inferioritat i conflicte constant d'interrelacions amb la dona posa de manifest aquesta nova creació femenina on la mirada essencial és la de la dona i progressivament deixa de ser "figura" (objecte) per a ser artista (subjecte).

En una repassada ràpida per les creacions de Sol Picó s'exemplifica aquesta consolidació de la dona com a subjecte artístic i la seva progressiva pèrdua de feminitat en pro d'una veritable manera de ser, entendre, crear i projectar la feminitat.

Els espectacles de Sol Picó, només amb el títol, ja diuen molt de la focalització de l'artista davant els prototips de projecció femenina que trenca. Així hi ha:

La Dona Manca o Barbie Superstar (2003) i com ella diu la reconstrucció i construcció de l'imaginari femení.

Una ex-diva surrealista en *Ladivadivina* (2004)

La prima de chita (2006),

Sirena a la planxa (2008) - retorn a l'origen diví i marítim de la dona-

i la *Las Doñas* (2007-2008) performance interactiva de tres artistes de disciplines diferents.

La progressiva pèrdua d'identitat femenina s'ha d'entendre com la superació de la figuració que la societat havia identificat. Així, les propostes de Sol Picó, si es compara amb la dansa clàssica, perden el seu classicisme i, quan l'artista fa un vigorós *solo* amb la tècnica de les puntes, sense deixar de

ser dansa, sembla ser una altra cosa. En aquest terreny és comparable el personatge de Hedda i les propostes de Sol Picó.



Foto: Cia Sol Picó *Bésame el cactus* (2000).



Foto: Cia Sol Picó *Paella Mixta* (2004).

3.4. La dona viril. El model actual.

Ja en els mites grecs antics l'audàcia (la virilitat de la força i de l'esperit) era una virtut molt preuada per a l'home, donat que permetia la supervivència davant els enemics. En canvi, si l'audàcia la posseïa una dona, per a la cultura grega era una traïció que només destacava la innata bestialitat de la femella contra el mascle. L'únic mitjà que es tenia per a mantenir en ordre a la dona era el matrimoni. La línia patriarcal de descendència legitimava els fills i el poder, en tots els àmbits, era territori masculí. Que una dona - com Deyanira o Clitemnestra- creués la frontera per aconseguir el seu predomini, en el món dual dels grecs significava un enfrontament directe i violent amb el sexe oposat i tota la seva estructura.

Resulta de vital importància focalitzar l'atenció puntual de la recerca en el que representa el mite de les amazones per a la cultura occidental per tal de copsar millor el concepte de la dona viril.

El mite de les amazones - *a* (sense) *mazos* (pit)- encara avui és un enigma per als investigadors. En el 2003 es va trobar un jaciment on hi havia restes de dones samartians guerreres que semblen encara donar credibilitat a la seva existència real.

Dels primers testimonis narrats Lísias , en una oració fúnebre datada entre 395-386 a.C crea el següent mite:

*“ Hace mucho tiempo hubo Amazonas, hijas de Ares, que vivían a lo largo del río Termodón. Sólo ellas entre todos los pueblos que las rodeaban estaban armadas con hierro y fueron las primeras en montar a caballos. Con ellos, por la inexperiencia de sus enemigos, las Amazonas mataban a quienes huían y alcanzaban a todos los que perseguían. Por su valor, las Amazonas solían ser consideradas, en su naturaleza física, como hombres y no como mujeres. Parecían sobrepasar a los hombres en su espíritu en lugar de ser inferiores a ellos en su apariencia. Gobernaron muchas tierras y esclavizaron a sus vecinos.(...)”*⁴³

Com andrògines són un híbrid sexual ja que tenen elements masculins i femenins que confonen les diferències d'ambos sexes i els valors i les categories establertes en el context atenenc de l'època.

L'estudi de Tyrrell, *Las Amazonas* (1984) tendeix a justificar aquestes figures com un referent mític d'invenció masculina per tal de mantenir l'estructura del l'institució matrimonial. La seva aportació que ha semblat gratament positiva per aquesta recerca ha estat veure a la amazona com una figura liminal dels ritus de transició de la pubertat.

“El mito de la amazona concierne al espectro de unas hijas que rechazan su destino y no hacen la transición aceptada por medio del matrimonio a la esposa y madre. Las Amazonas son unas hijas en el limbo, ni hombres ni mujeres ni doncellas ni núbiles. Odian a los hombres y compiten con ellos en la caza y la

⁴³ Recollit a TYRRELL, William Blake. *Las Amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989. Pàg 51.

guerra. En el combate sobrepasan a todos excepto al héroe. Son mujeres hermosas que excitan sexualmente a os hombres, pero su atractivo erótico no puede ser civilizado en el matrimonio, (...) Son madres de hijas que viven con las madres”⁴⁴

Tot seguit les descriu com monstres de la imaginació masculina... figures antitètiques creades per l'home.

El recurs del mite de la amazona serveix per ubicar una dona que s'allunya de la definició de dona. En certa mesura la dona viril que es planteja també està en un procés d'evolució i transició de la dona versus home i, en certa mesura “mata” per conquerir nous territoris però a diferència de l'amazona no és cap invenció masculina per acotar els monstres i les pors dels homes, esdevé una evolució i adequació del gènere femení en la modernitat.

A nivell de terminologia per a la caracterització de la dona viril la recerca també aposta per el terme, encara no reconegut, de “masculinitzada”. Amb tot, cal aclarir que aquesta masculinització s'ha d'entendre com un procés de desenvolupament dels caràcters masculins en la dona. La masculinització com un procés intern d'evolució i transformació que és el cúmul de les diverses dones estudiades. En el moment que ja no figuren, en el moment que no són només mirades, sinó que miren elles. Es passa de ser objecte passiu a subjecte actiu, es canvia la perspectiva. La dona d'energia viril que sobreviu d'aquest procés cap endavant i cap endins esdevé una dona mascla en un territori on el gènere queda superat.

El concepte de masculinització s'entén com no una assumpció externa, sinó com una recerca intrínseca que ha estat objecte de crítica i repulsió immanent però que sempre ha format part de personatges com Medea o Hedda Gabler i que no havien tingut l'agosament de mostrar-se de manera oberta.

La figura masculina relativitza el seu propi rol i se li permet tenir sentiments compassius, infantils, etc... Es tendeix a la superació dels rols masculí/femení establerts però en sacrifici de la tradició cultural heretada. Es radicalitza la posició home-dona. Sembla que moltes de les propostes escèniques contemporànies evoquin el canvi que ja socialment sembla establir-se i així ho reflecteixen.

La dona, per la seva banda, sembla constituir-se molt més femenina, poderosa i forta renunciant a les funcions i els rols culturals que li eren propis i l'home també condiciona la seva masculinitat amb una permeabilitat extrema cap a característiques, emocions i situacions que fins fa relativament poc li eren vedades en tant la seva condició masculina. Actualment l'home sembla més home com més perfils socials i emocionals propis de la dona pugui assumir i també la dona sembla projectar-se com molt més “dona” davant de contextos que no li eren propis.

⁴⁴ Ibid, pàgina 130

Teatralment es reflexa la dona com una figura forta, decidida, normalment estèril i on la maternitat esdevé en un segon ,o tercer, pla.

La dona- Medea és forta i resulta reforçada donat la seva maduració i el seu logos intern. En canvi l'home només és home, sense cap lligam ni diví, ni terrenal, la descendència és el seu dret, però no la pot exercir. No perdura. No manté cap lligam cel-terra, aigua-foc. La dona-Medea sí.

Hi ha certs vectors confluents en personatges determinats que ja condicionen la idea de la feminitat que s'ha desenvolupat al llarg de la recerca. Com a referent clàssic de la dona adúltera amb paral·lelismes amb la *femme fatale*, també ens trobem a Clitemnestra. Aquest personatge aglutina caracteritzacions pròpies de Madame Bovary, de la *femme fatale* i de la dona viril.

La Orestíada planteja que Clitemnestra va cometre adulteri amb el cosí del seu home Agamenó, és una mala esposa a l'igual que Bovary, però les seves condicions són molt diferents: odiava al seu marit i el culpava de la mort de la seva filla Ifigènia, a més Agamenó havia matat la seva anterior família (espòs i fills) i la va deixar sola durant deu anys. En el cas de Clitemnestra és ella qui va aconseguir la supervivència de la seva llar i va assumir el rol de dona i home alhora; l'adulteri i l'assassinat s'Agamenó no només és una revenja sinó que és l'exemple de com una dona s'apodera de l'esfera masculina sense renunciar a la seva feminitat.

Amb tot, si aquest és un dels primers referents clàssics a l'adulteri femení, no es pot obviar que la trajectòria dista molt de Madame Bovary, Clitemnestra ja actua i s'enfronta a l'ordre establert, la identitat del personatge no es debilita segons el que s'espera d'ella. Clitemnestra és superior, és l'aranya femella, és una assassina, és Medea, és una dona-mascle en aquest sentit.

Hi ha autors, entre ells, Otto Weininger a *Sexe i caràcter* (1903), que defensen el caràcter intersexual d' ambdós sexes, d'aquesta manera en tot ésser hi ha trets, ja genètics i innats, que el condicionen en un percentatge cap a un sexe ideal o altre. Cap ésser és en un 100% mascle o femella. Tots tenen percentatges que l'inclinen cap a un o altre i , normalment els 50% tampoc no són usuals, serien els hermafrodites. L'atracció sexual estaria condicionada a intentar el 100%ideal que individualment manca i femelles amb un 80% de trets femenins i un 20% de trets masculins busquen en la seva parella un mascle que disposi, almenys, d'un 20% de trets femenins.

Weininger també fa un seguit d'exemplificacions de dones que han destacat en la recerca d'igualtat entre homes i dones i el que ell anomena com a lluita de les dones per a la seva emancipació. A més es fixa en les parelles d'aquestes dones i rebel·la que són homes que no han destacat en la història, que tenien certs trets femenins que han permès l'emancipació de la seva dona, han permès que afloressin els trets masculins de les seves esposes donat que ells també disposaven de alts percentatges de trets femenins.

També hi veu una casuística temporal que fa que en determinades èpoques hi hagi més naixements d'homes amb percentatges alts de feminitat i dones amb percentatges alts de masculinitat, hi veu que al llarg de la història no han perdurat perquè altres etapes de naixement més proper a l'ideal de home i de dona els han rellevat i com ell anomena:

*“el único enemigo de la mujer es la mujer”*⁴⁵

Es reitera el gènere “mare i fill” donat que la psicologia actual ha donat proves que fan encara més estret el lligam generacional si aquest es dona entre una mare i el seu descendent baró. Altres teories aquí hi veuen a la verge Maria que dona prioritat, per sobre de tot, l'amor al seu fill.

Durant molts segles la cultura occidental ha donat peu a la perdurabilitat de l'espècie humana destacant-hi la relació dona-mare amb fill-varó, era una manera de condicionar al patriarcat el que per natura és matriarcat.

El teatre no és més que una forma més d'expressió artística a partir d'un fets reals i destaca, fica de relleu, omet o critica unes singularitats socials determinades al context en que es plasma. Actualment hi ha propostes escèniques que ajuden a comprendre, artísticament, el món que ens envolta i en les seves ratlles i les seves imatges s'hi reflexa el que la societat actual és. La comprensió escènica participa de la comprensió intrínseca que es realitza de la societat. Així, després de segles de cultura que potencia els valors que fomenten la tipologia masculina, o més ben dit, sota la manera i la comprensió masculina reneix una tipologia femenina amb atributs atorgats, culturalment, als homes.

Tot i que en un principi molts dels dogmes sorgits en l'obra i la manera com Weininger presenta a la dona semblen allunyats de la idea genèrica del present treball de recerca, també és cert que no es pot obviar conceptes que en resulten essencials. Cal detenir-se en certes asseveracions:

*“Todas las mujeres que realmente tienden a la emancipación, todas las que han alcanzado fama con justo derecho y se han hecho conocer por algunas de sus condiciones espirituales, presentan siempre numerosos rasgos masculinos, y una observación sagaz permite reconocer en ellas caracteres anatómicos propios del varón, un aspecto somático semejante al del hombre.”*⁴⁶

L'autor s'arrela a la tesis que l'emancipació de la dona és identificable amb el seu grau de masculinitat..

Weininger marca dues tipologies contraposades per a la dona: la prostituta i la mare i estudia la relació de cada una d'elles davant el coit i la fecunditat.

En un principi la seva diferenciació pot copsar rebuig però en una comprensió arran de les seves justificacions es pot establir cert criteri de credibilitat que

⁴⁵ WEININGER, Otto *Sexo y carácter*. Madrid: Editorial Losada, 2004, pàg.127

⁴⁶ Ibid pàg. 114-115.

ajuden en la present recerca, tot i que per la paraula “prostituta” no s’entén exactament el concepte que l’ autor presenta per a la prostitució.

Per a ell:

“la prostituta absoluta sólo piensa en el hombre; la madre absoluta sólo se preocupa de los hijos” ⁴⁷

Ambdues tipologies femenines donen prioritat, per sobre de tot, el coit com la finalitat i plaer màxim per aconseguir el seu objectiu. L’home i el fill. En aquest punt, en aquests pols aparentment oposats, es toquen.

S’esdevé un paral·lelisme entre la fecunditat de la mare donat que és la mare de tots el homes.

Resseguint la seva tesis, semblen força lògiques les següents paraules en referència al matrimoni i al matriarcat :

“el matrimonio monogámico ha sido. Pues, creación del hombre. Tiene su origen en la idea de la individualidad masculina que permanece inmutable al cambiar los tiempos y que, por tanto, sólo necesita de un único y el mismo ser para completarse (...) Ninguna institución jurídica tiene origen femenino, pues todo derecho deriva del hombre, mientras que de la mujer derivan únicamente muchas costumbres.(...) Parece que realmente hubo una época en la que la mujer tuvo gran influencia en la organización social de muchos pueblos, pero entonces no existía el matrimonio: la época del matriarcado es la época de la poliandria.” ⁴⁸

Així, el dret natural és el matriarcat i la paternitat no significa res més que un engany històric-cultural. En això se li ha de donar la raó a Weininger, doncs, ben sabut és que, tant la maternitat com la prostitució , com símbols secrets profunds i poderosos, sempre han estat objecte de veneració religiosa.

De manera que la legitimació de la descendència és un engany si es passa per la legalitat de la paternitat. Només la dona-mare manté la espècie.

Enfront també, de la dona-prostituta que implica destrucció.

Lo concret excita a la mare; lo insegur a la prostituta. La prostituta tendeix a la mort. Vol ser aniquilada i a l’aniquilar fereix i destrueix. És una Medea per definició. I la Mort per conceptualització.

“El sentido de la mujer es, pues, el de ser la negación del sentido. Representa la nada, el polo opuesto de la divinidad, la otra posibilidad de la especie humana.” ⁴⁹

L’home , segons Schopenhauer, es obra de sí mateix, i la seva pròpia voluntat crea i transforma el cos. En canvi la voluntat de la femina li és aliena

⁴⁷ Ibid pàg. 337.

⁴⁸ Ibid pàg. 340.

⁴⁹ Ibid pàg. 463.

i, tot i així, també es transformada per la projecció que l'home en té d'ella per mitjà de la suggestió i el caràcter dèbil d'ella. L'home es forma a sí mateix i també, molt més fàcilment, a la dona. Això s'emparenta amb els mites del gènesis i de la resta de cosmologies que fan de la dona un descendent de l'home. És la derivació del mascle cap a la femella.

Amb aquesta idea es pot entendre que el concepte de dona masculinitzada és una dona amb atributs psicològics i socials de caràcters masculins. La dona/home com a ésser únic i primigeni. Una dona viril.

Un altre aspecte del tot interessant que enriqueix la recerca és la seva manera de trobar la solució teòrica per a la projecció que identifica a la dona, els trets innats de la seva masculinitat i que donin pas a la masculinització de les dones serien les solucions per a "redimir-les" de la seva manca de virtuts. Weininger ho expressa clarament així:

*"Si la mujer se masculinizara hasta el punto de ser lógica y ética, ya no sería adecuada para constituir el sustrato pasivo de una proyección"*⁵⁰

Dins de la nova dramaturgia catalana, sorgeixen autors que també dirigeixen i, fins i tot, interpreten les seves obres (cosa que també va fer Sarah Kane).

Així sorgeixen obres contemporànies que destaquen més l'amor patern cap a una filla. El cas de la dramaturga Beth Escudé (Barcelona 1963) en la seva obra *Les nenes mortes no creixen* (1999), on l'argument implica a un pare i una filla en una situació atípica. La tendresa, la complicitat que s'estableix entre ambdós personatges difícilment hagués estat la mateixa si es substituïx el pare per una mare. Resulta molt més feridor vincular un pare i una filla. A més, aboga per començar a entendre els aspectes que rauen no a primera fila de les anècdotes, és el moment de donar forma als aspectes secundaris. El canvi rau en la mirada de la dramaturga. L'autora, en aquest cas, fixa la seva atenció de la unitat familiar des d'una perspectiva nova, una perspectiva femenina d'un fet aparentment masculí.

El tractament que l'autora ha donat als seus personatges femenins sempre ha suposat una transgressió a l'ordre establert. La transgressió de copsar, amb veu de dona, els paranys del rol femení i la projecció que tenen les mateixes dones inserides en la realitat social actual. Ja la seva primera obra apuntava maneres inusuals cap a lluita i superació femenina en un ambient opressor i claustrofòbic a *El destí de les violetes* (1994). Així com la darrera obra a escriure i dirigir *Aurora De Gollada* (2006) d'una actualitat roent amb el tema de la violència domèstica i la impossibilitat de ser aturada en cap esfera ni social, ni judicial ni religiosa. Enmig es troben textos tan suggeridors i tant femenins com *El color de gos quan fuig* (1997) amb els conflictes d'una vella i una jove ; *Cabaret diabòlic* (2004) amb un còctel de personatges femenins. En general Escudé propicia un clima que recorda la idea de l'amor i la mort i on els conflictes de la dona contemporània són els protagonistes.

⁵⁰ Ibid pàg. 527.

Així s'inclou dins de l'apartat de la dona viril en tant que les seves propostes es plantegen amb una perspectiva d'humor i crítica envers problemàtiques eternes que l'autora hereta, transgredeix i plasma de manera contundent a l'escena actual. Els límits de gènere femení s'engrandeixen per mitjà d'un grau de vigor masculí amb la representació d'una dona que supera les tipologies.

És simptomàtic que a banda de tota la publicitat que es dona actualment amb la violència de gènere i tot el suport legal, social i institucional que aparentment s'aporta, han sorgit, darrerament, un bon nombre de llibres d'autoajuda per a dones, a banda de les que són maltractades, per a les que són "malestimades"⁵¹. Sembla ser un tema candent davant una nova percepció de la dona actual. Els altres (la societat, els psicòlegs) fan referència a quins criteris ha de tenir la dona actual per a estimar i ser estimada. És un exemple, gairebé anecdòtic, de com l'alteritat també influencia la percepció d'un mateix i la identificació.

La projecció que sempre s'ha donat de la dona respecte al paper que ha de desenvolupar en la societat queda, amb l'exemple de Beth Escudé a *Les nenes mortes no creixen*, transgredit totalment, no per confrontació directa, sinó per superació dels paràmetres culturals. Ara és el moment en que una veu femenina (la de la dramaturga) dramatitza una situació de l'àmbit relacional familiar d'un pare i la seva filla. Aquest cop s'han canviat els gèneres i s'ha ampliat la visió social. És un exemple de superació de les tipologies femenines establertes i una nova tendència emergent sobre el poder que pot tenir la projecció que les dones tenen dels homes. Hi ha una permeabilitat dels gèneres, de la cultura i de la societat amb el tema de la feminitat/masculinitat.

Fins i tot en el recent treball de La Fura dels Baus, *Imperium* (2007) també el seu llenguatge ritual, violent i típicament furero per primer cop es trasllada a la figura femenina amb tota la seva integritat i força. Vuit dones són les protagonistes en un muntatge que torna als orígens de la Fura amb representacions en llocs on la dona encara no té les mateixes condicions que l'home (Xina entre altres). La Fura, entre altres virtuts, manté l'essència de provar coses noves a partir del ritu, del mite, dels orígens, el que explica en *Imperium* pot haver passat en una societat tribal, a la Roma Imperialista o en l'evolució de la figura de la dona. De manera que el poder opressor representat dicta les normes mitjançant la por i el terror, poc importen els discursos polítics, sempre hi ha la dominació i domesticació dels subjectes, sempre s'evoluciona i s'acaba "matant al pare/mare" i, com a darrera fase de la violència de l'imperialisme: la lluita vàcua i la mort.

⁵¹ MICHELENA, Mariela *Mujeres malqueridas: atadas a relaciones destructivas y sin futuro*. Ed. La esfera de los libros, Madrid, 2007.

Sobretot a partir de 1985 quan tota una corrent nord-americana va voler impulsar, amb Robin Norwood els nous reptes emocionals per a les dones que són fortes davant tots els aspectes de la seva vida a excepció de la seva manera d'estimar a qui les vol de mala manera.

NORWOOD, Robin *Las mujeres que aman demasiado*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1999.

L'apartat de la figura de Medea compila la investigació sobre les figures femenines i en traslladar-lo en la contemporaneïtat és imprescindible destacar els valors que ja s'han analitzat sobre la no-feminitat de Medea per poder establir els paràmetres de masculinitat d'un nou model que sembla emergir en les propostes escèniques actuals. Els seus orígens ja estan en el personatge de Medea, i per tant, ja són una prova que s'ha de tornar als orígens per poder desxifrar el que passa en l'actualitat.

Molts cops s'acusa a l'art que no inventa res i en aquest cas específicament és condició indispensable pensar que realment no s'inventa res, però sí que es reelabora una nova visió de la dona que es reflexa en els escenaris actuals.

Hi ha un distanciament en els prototips establerts per a la figura femenina que ens proporcionava el personatge/símbol d'Ofèlia, de manera progressiva s'ha anat formulant una nova manera de plasmar la realitat en la seva vessant escènica que passa per una adequació de la visió femenina. No només cal entendre la visió com el que hom veu sobre un objecte, sinó que la manera de mirar ja disposa d'uns altres conceptes en què encabir-se i en reflectir-se. Es posa en relleu una nova mirada femenina, tant des de les artistes, les companyies, les dramàturgies com de mesura i els condicionats que la societat exerceix sobre aquesta mirada. Per primer cop hi ha arquetips que són desvetllats, motiu de conflicte dramàtic i mitjançant la seva identificació i repulsió es poden establir noves dramàturgies que superen al prototip i avancen en la recerca d'aquesta nova figura emergent: la dona que supera els trets femenins encrostats i s'enfronta al món amb la força de la seva feminitat masculinitat.

S'ha situat en el tercer apartat com l'evolució, individual i social, d'un procés de retorn a la unitat de gènere. És un plantejament de constant evolució que es conforma després de superar la imatge que projecten els personatges d'Ofèlia, d'Antígona i apareix en Medea.

Aquestes ratlles trenquen una llança a favor de l'experimentació d'aquesta dona versus home que no renúncia, sinó que transgredeix, supera i crea.

4. Síntesi de la dona de l'Amor i la Mort: Sarah Kane.

*“Es a mi a quien nunca conocí, cuyo rostro está
pegado por el lado interno de mi mente”*

4.48 Psicosis Sarah Kane

En tot el treball de recerca hi ha un fil conductor subjacent sobre el qual no s'ha incidit directament però constant en totes les propostes. La dualitat indiscutible d'EROS i TANATOS. L'amor i la mort com a punt d'origen i com a fita. Els límits d'un i altre concepte acaben per desdibuixar-se, per convertir-se en una parella indissoluble al llarg de totes les propostes treballades. El rerafons de l'Eros en contradicció, i alhora en simbiosi, amb el Tanatos és una de les conclusions que, sense voler-ho, han supurat de les idees extrems.

És en aquest precís instant del desenvolupament quan es comprenen certes mitologies que apropen a l'Eros i a Tanatos sota diversos noms.

La simbiosi mai perfecta però sí funcional entre l'amor i la mort ens sensibilitza davant posicions com la d'Ofèlia, Antígona i Medea. Tots els prototips de dona semblen obeir unes lleis naturals, sense èpoques ni fronteres, universals com la mateixa vida.

En el següent fragment recollit a *Historias de familia .Cuatro mitos sobre sexo y deber* (1941), d'Antonio Escohotado, es resum el concepte de la estreta vinculació entre l'Amor i la Mort que s'ha anat deslligant de manera intuïtiva al llarg de la recerca. El mite antic proposa, a partir dels personatges de Ishtar i Ereshkigal, l'explicació ritual i mítica de la doble cara de la mateixa moneda. Aquesta història explica la idea de l'Amor, la Vida i la Mort, inquietuds humanes eternes, el fragment diu així:

“Pero Afrodita no se repartió por igual a lo largo de las eras. Primero se derramó generosamente, como por ejemplo en la amurallada Uruk hace unos cincuenta siglos. Allí, venerada con el nombre de Ishtar, impuso una sociedad que el cronista de Gilgamesh describe rápidamente:

<Donde la gente bulle en atavíos de fiestas todos los días son feriados; donde muchachos y rameras pasean su desnudez llena de perfume. !Gobiernan a los grandes desde sus lechos!>

Un himno acadio celebra a ishtar y la define al mismo tiempo:

<Todos se inclinan ante ella, mortales e inmortales; su palabra es suprema entre los dioses, su visión crea júbilo. Está vestida de placer y amor, rebosante de fira, de encanto y voluptuosidad. Es dulce en los labios; la vida está en su boca. Es glorioso su aspecto, su cuerpo es bello y brillan sus ojos. Reina de las mujeres, protectora de su estirpe, sea una esclava, una muchacha soltera o una madre.>

Reinando ishtar, los sacerdotes de esa sociedad eran las hieródulas o rameras sagradas, que instruían en general a los jóvenes y administraban lo divino. Dada su función, las rameras vivían en comunidad, y el código de hammurabi las protegía del escándalo por los mismos preceptos que amparaban la

reputación de las patricias casadas. Pero su estatuto social era más elevado que el de éstas. como tales ramera, las hieródulas dan nacimiento a lo humano del hombre suprimiendo el animal desorientado que existe en cada uno antes de probar el amor de la mujer. Por eso, cuando se trata de civilizar rápida y profundamente a un salvaje, los sumerios no envían ni pedagogos ni psicólogos ni actores, no ensayan lavados no llenados de cerebro: pura y simplemente mandan a una cortesana para que <venza al hombre con su poder> y <haga huir de él a sus rebaños>. En otras palabras, es la mujer quien acaba con el estado de naturaleza, como sugerirá también después el Génesis de los judíos.

Ishtar tiene la misma veleidad de Afrodita, y una audacia sin límites. Se acerca a los hombres diciendo: <¡Deja que palpe tu vigor, extiende tu mano u acaríciame!>. Pero cuando se condujo así con el primer gran rey de uruk, Gilgamesh la rechazó amparándose en la censura implícita de una pregunta:

<¿Cuál de tus pastores te ha gustado siempre?>

Esta censura requiere un pequeño inciso.

Ishtar concibió un día en su corazón el proyecto de bajar a la casa oscura, donde están retenidos los muertos. No se dice que hubiera oráculo o sino apuntando a la necesidad de ese descenso. Fue una libre decisión de Ishtar, inspirada por el dios Luna y su inconsciencia. Ella era como cuerpo gozoso la razón de ser de lo vivientes, el premio añadido a la fatiga de vivir, y puesto que era la fecundidad misma nada le resultaba más lejano e irreal que el mundo subterráneo de los ya sidos.

No por ello dejaba de temer a su hermana gemela Ereshigal, la reina del lugar sin retorno, diosa de los muertos. Antes de partir dijo a su chambelán que recurriera a varios dioses si no reaparecía en pocos días; le encomendó sobre todo ir en busca de Ea, el sabio, si a los otros inmortales les diera por excusarse con cualquier pretexto (como, naturalmente, acabó aconteciendo).

Pero también puede decirse que no temía a Ereshkigal, y que Luna la hizo demente o egocéntrica. De hecho, bajó con pretensiones de regreso al camino sin regreso, cuando nadie la había empujado allí, y ni siquiera se condujo en el umbral de los dos reinos como un parlamentario que porta bandera blanca.

Habló con estas palabras:

<¡Abre la puerta, portero!

Si no abres para que entre

Aplastaré la puerta, haré pedazos el cerrojo,

Destrozaré el marco, trastocaré el dintel,

Resucitaré a los muertos, que se comerán a los vivos

Y serán así más numerosos.>

Pero si no era para resucitar a los muertos ¿por qué descendía Ishtar a ultratumba? Aterrado, el portero se apresuró a referir las novedades, y cuenta el testigo que Ereshkigal palideció, que apretó los labios de rabia hasta volverlos negros. Sin otro gesto que delatara turbación en el hielo ardiente de su ira, sin vacilar, dijo al portero que tratara a Ishtar como ordenaba la antigua costumbre. Ni siquiera ella conocía el designio de su hermana, pero estaba dispuesta a mantener cerradas las puertas de ultratumba. Si ishtar pretendía rescatar a los que desaparecieron siendo amados –al hombre que dejó tas de sí a su viuda, a las doncellas arrancadas del regazo de sus amantes, al tierno infante desaparecido antes de madurar– pronto iba a desengañarse.

Volvió entonces el portero a su puesto y descorrió los cerrojos diciendo con cierto esfuerzo y poca convicción:

<Entra, señora mía, para que esta ciudad pueda regocijarse sobre ti, para que en el palacio de la Tierra sin Retorno se celebre tu presencia>

Tras la gran puerta había otras siete, y antes de cruzar cada dintel el guardián iba despojando a Ishtar de una prenda. Primero fue la gran corona, luego los pendientes de su cabeza, los collares de su largo cuello, los ornamentos de sus senos, el ceñidor de sus caderas, los brazaletes de sus manos y sus pies, la clámide que le ceñía el cuerpo. Ishtar preguntaba, inquieta, al guardián el por qué de cada despojo; éste respondía que tales eran las reglas del mundo subterráneo. Desnuda al fin, como exigía la antigua costumbre, Ishtar fue puesta en presencia de su hermana gemela.

*Eran semillas del mismo origen: se formaron y convivieron en un solo vientre, nacieron a la vez, como dos gotas de agua escindidas por la Puerta, **como dos caras de la misma moneda**, inseparables y siempre en rigurosa separación. Ishtar era el cebo de placer añadido al apareo y, por lo mismo, la fuente de toda fertilidad. Ereshkigal era quien custodiaba la simiente, quien sencillamente protegía el futuro decretando la irreversibilidad de los actos, despejando al mundo de poderes caducos.*

Cuando Ishtar vio a su hermana corrió hacia ella alocadamente, sin decir palabra. Mucho antes de que pudiera tocarla quedó inmovilizada por las sesenta miserias corporales, <miseria de los ojos, miseria de los flancos, miseria del corazón, miseria de los pies, miseria de la cabeza, miseria de todo su cuerpo>, que la reina de los muertos desató contra ella. Así comenzó la agonía de Ishtar, abalanzándose –nadie sabe a ciencia cierta por qué – sobre su gemela. ¿Quería atacarla? ¿Quería seducirla? ¿Quería simplemente tocarla, ponerse en contacto inmediato con su doble? ¿Quería sacar de la muerte a los que amaron? Esto último creyó Ereshkigal, que contemplando el semblante desencajado de la moribunda murmuraba:

<Yo sólo custodio tu obra, comedianta>

Pero eso tampoco solventó el problema. Quedaba abortado el motín en las sombrías moradas con el que amenazara Ishtar en el umbral de los mundos. Los muertos no se levantarían hambrientos para comerse a los vivos, el tiempo seguiría avanzando incontenible para todos. Sin embargo, la muerte de Ishtar fue devastadora por doquier. Para empezar:

<Desde que Ishtar descendió al lugar sin retorno, el toro no se arquea sobre la vaca, el asno no impregna a la borrica, en la calle el hombre no persigue a la doncella.>

Y como no se copula, queda rota la proporción cósmica fundamental, la de que <el número de los muertos no sobrepase al de los vivos>. La generación en vida será la última, no habrá más cosecha para la reina de la muerte.

Por eso Ereshkigal agoniza también algo después, unida por destino inexorable a Ishtar, y ninguno de sus servidores puede aliviar ese mal. Ninguno lo intenta siquiera. La reina de la casa oscura aniquiló con un gesto el poder del amor, y las amenazas de Ishtar se desmoronaron hacia dentro como un fruto seco roído por los gusanos. Pero el poder del amor resurge inmenso a partir de su falta, y la agonía de Ereshkigal es sólo su más inmediato efecto. Muertas ambas, lo que queda en precario es la continuidad del movimiento, la semilla, que ya no es invocada al viaje por Ishtar ni protegida por Ereshkigal del hambre de los muertos.

Así, la voluptuosidad fue llevada al tribunal de la miseria corpórea, porque pretendía estar por encima de la muerte. Se comprobó que podía morir, pero

que debía resucitar si iba a continuar habiendo vida. Todo el problema pasó a ser el descubrimiento de algo o alguien capaz de anular la aniquilación recíproca de la doble diosa.”

Les protagonistes esdevenen un símbol recurrent a les inquietuds humanes. Elles son les bessones inseparables i alhora en rigorós conflicte, son els pols oposats que sempre s'atreuen i repel·leixen. En certa manera també són l'home i la dona, el pol positiu i el negatiu. Una idea global i intemporal sobre l'explicació, el més racional possible dins de la mitologia universal, sobre el que els humans donem als fets naturals.

La primera, Ishtar, simbolitza la deessa Afrodita, l'Amor, i en aquest fragment se la descriu com plena de plaer, d'encant i voluptuositat, bella i audaç. És la protectora de l'estirp, ja sigui esclava, soltera o mare. Ella venç a l'home amb el seu poder. I vet aquí que *“concibió un día en su corazón el proyecto de bajar a la Casa oscura (...) Fue una libre decisión de Ishtar, inspirada en el dios Luna y su inconsciencia”*.

O sigui, el seu cor li va demanar, inspirat en el poder de la Lluna - altre cop els elements propis de la feminitat i la inconsciència- i que aquesta Lluna la va fer *“demente o egocéntrica”*. Així, altre cop, estem davant de la bogeria i el narcisisme -trets distintius de diversos personatges ja tractats com per exemple la bogeria d'Ofèlia i el narcisisme artístic de Sherman.

Fins i tot en Medea es recrea el concepte de follia i egoisme. Sembla que Medea només pensi en ella mateixa davant la traïció de Jasó. Tots els components de les diverses figures femenines analitzades semblen retrobar-se en l'origen, el mite de l'Amor i la Mort.

També és rellevant el factor de la nuesa: en un moment de la història, el cos d'Ishtar s'ha de despullar: el guardià li fa deixar tots els seus atributs, repartits en les set portes, per quedar finalment nua *“tal i com marca l'antic costum”*. Aquesta imatge prediu tot un simbolisme posterior sobre el fet de despullar el cos femení. L'home despulla el cos d'Afrodita, de l'Amor, i al cap de la fi, de la dona en general.

Ereshkigal, l'altra germana, simbolitza la Mort i és la que té cura de la llavor que Ishtar fertilitza. La Mort protegeix el futur i decreta la irreversibilitat dels actes. Per a descriure-la, el mite fa referència a com empal·lideix i queda amb els llavis negres en tant que no vol delatar la seva torbació *“en el hielo ardiente de su ira”*. Tot plegat recorda la fredor de l'esfinx i la idea de l'erotisme en l'ideal femení de Baudelaire, Sade o Poe.

Quan la *“reina de la muerte”* es queda sense la collita fèrtil de la seva germana, ella també agonitza.

En no donar vida Ishtar, Ereshkigal mort. La mort de l'Amor mata a la mateixa Mort. Quan no hi ha Amor es trenca la proporció còsmica fonamental. És el destí inexorable; Amor i Mort sempre han d'estar separats i lligats alhora i cap dels dos ha de deixar de fer la seva funció.

Tornar als seus orígens és tornar al cicle de la vida i la mort.

El concepte del segle XVII que s'adiu en aquesta vinculació entre l'Eros i el Tanatos ho plasma també el sonet de Víctor Hugo de 1871, dedicat a Judith Gautier:

*“La Muerte i la Belleza son dos cosas profundas
que tienen tanto de sombra y de azul que se diría que son
dos hermanas igualmente terribles y fecundas
poseídas por el mismo enigma y el mismo secreto.
(...)
Los dos estamos cerca del cielo, señora,
Porque vos sois bella y porque yo soy viejo”*

Aquests versos representen a la perfecció el concepte de la Mort i l'Amor i en la seva metàfora ens trobem amb els símbols d'una tradició i cultura prèvia on, certament, Amor i Mort eren germanes. De vegades en la recerca d'un més enllà hem de retornar als orígens per a poder establir línies concretes de relació i comprendre per pròpia experiència, que els símbols que en un passat eren vigents revifien la seva modernitat i serveixen per aprehendre també dels nostres dies.

Així, prop de concloure la recerca, en aquest cúmul de figures en constant evolució s'ha d'entendre que entre Ofèlia i Medea no hi tant abisme.

Dins el *contium* de la recerca es pot establir que una autora contemporània reflexa la trajectòria que la figura femenina ha sofert al llarg dels segles, és hereva de la tradició i de la modernitat alhora. A mode de conclusió esdevé la síntesi de l'Amor i la Mort, dues germanes que es mostren de manera oberta en les seves propostes i provoquen a l'espectador una nova mirada sobre què i com passa la vida.

El cas de la dramaturga anglesa Sarah Kane (Brentwood, Essex, 3 de febrer de 1971 - Londres, 20 de febrer de 1999) sembla aglutinar molts dels mites aquí tractats. És l'exemple de la barreja dels perfils de dona que ha generat la Història del Teatre d'Occident.

Tot i que resulta agosarat encabir-ho en el esquema d'argumentació de la present recerca, dins les tres figures femenines tractades, en sorgeix una nova dona amb trets psicològics i de conducta propis de l'home i que actualment pot mostrar-se obertament, és una dona viril, una nova manera de aprehendre i actuar que aglutina les figures anteriors i recollint tot el seu bagatge pot crear noves maneres de comprendre i relacionar-se, tant en societat, com en escena. El discurs que ens aporta Kane manté en el seu rerafons aquesta constant lluita entre Amor i Mort. En el moment que no hi hagi el primer, el que és i dona vida, sucumbeix el segon. La vida i l'amor de l'individu esdevé una recerca inexorable cap a la mort d'aquest.

No és qüestió d'analitzar l'obra de Sarah Kane com el prototip per una nova figura, sinó que resulta molt més suggeridor considerar la seva aportació

dramàtica, la seva mirada i representació del món, com una nova manera d'entendre la funció del teatre davant de la realitat.

Tampoc és qüestió de sublimar com a figura cap dels seus personatges femenins, però sí que caldria consolidar les seves propostes i equiparar-les a una nova manera de representació de la figura femenina. El seu cas concret, el tractament de la autora com a personatge, resulta del tot aclaridor en una nova consciència, percepció, identificació i representació de la dona en l'escena contemporània.

És per aquest motiu que en certs moments cal incidir en un o altre dels seus personatges, però íntegrament, s'està acotant la presentació d'uns temes i conflictes vitals en la seva representació artística per mitja de les arts escèniques.

Durant aquest treball algun cop s'ha fet referència a Antonin Artaud i és en aquest precís moment del desenvolupament on cal fer referència a la seva cita sobre els artistes:

“El arte tiene como deber social dar salida a las angustias de su época. El artista que no ha auscultado el corazón de su época, el artista que ignora que es un chivo expiatorio, que su deber es imantar, atraer, hacer caer sobre sus espaldas, las cóleras errantes de su época para descargarla de su malestar psicológica, no es un artista.”

La Anarquía social del Arte

(El Nacional, 18 de agosto de 1936).

Quan anteriorment s'ha rememorat l'acte d'escriptura d'alguns autors, la càrrega de sofriment, la repulsió femenina, etc.. tot plegat no son més que posicions davant la manera de copsar la realitat circumdant i de com cada artista, per mitjà de les seves obres i personatges, cospa la seva missió social, el seu objectiu envers la societat i el art.

Kane, com artista compleix amb el seu deure, i amb la seva mort, l'ultrapassa.

Kane és la empremta del seu context històric i cultural també. No s'allunya pas massa de la resta de dramaturgs que han fet història, ella també plasma una visió de la realitat, però potser la provocació, no rau només en quina cosa mostra, sinó qui ho mostra; una dona. Quan Mary Shelley va crear el seu *Frankenstein o el moderno Prometeo (1818)*, el monstre va esdevenir més monstruós encara quan el domini públic es va assabentar que l'autor era una fràgil i jove dona. No es va qüestionar el tipus de vida que havia portat, ni quins cops li havia donat la vida, ni de quina manera estimava al seu marit i de com la mort sempre havia estat present en la seva vida. Ella va haver de burxar entre els seus propis monstres, identificar-los i poder oferir-nos una obra art. Frankenstein no hagués existit si Mary no hagués sofert, si no hagués patit la pèrdua de la família, la pèrdua dels seus fills.

L'obra de Kane està considerada dins de la corrent teatral anglesa dels anys 90 dels *In-Yer-Face Theatre*. Aquest tipus d'escriptura dramàtica té com a objectiu representar la crua realitat de la forma més provocadora possible.

Com la mateixa autora reconeix sobre *Blasted* (*Reventados*, 1995), una de les seves millors i escandaloses obres :

*“Para mí, el juego se acerca una crisis de vida. ¿Cómo podemos continuar viviendo cuando la vida se vuelve tan dolorosa, tan insoportable? Blasted realmente es un juego optimista donde los personajes continuamente raspan la vida de las ruinas. Hay una famosa fotografía de una mujer en Bosnia colgada por el cuello en un árbol. Eso es falta de esperanza. Eso es chocante. Mi obra es sólo una sombra de representación de una realidad que es mucho más dura para el estómago. Es más fácil sentirse mal por la representación que sobre la realidad porque es más fácil hacer algo al respecto de una obra de teatro-prohibirla, censurarla, retirarle la subvención. Pero, ¿qué podemos hacer por esa mujer en el bosque? ¿Retirarle su subsidio?”*⁵²

Les seves pròpies paraules fan la comparança i el poder que els mitjans tenen sobre la població, de quina manera la va influenciar una fotografia d'una dona bosnia. D'aquí la herència extensible a tota la seva Generació X del poder de la imatge, del que en el apartat de la repulsió es feia extensiu a voler veure la crueltat, no poder apartar la mirada d'imatges esfereïdores, d'aquell conflicte innat i intrínsec davant el dolor d'un altre i de com molts artistes es van deixar endur per la morbositat del romanticisme, del sado-masochisme de la *femme fatale* i ho plasmaven a les seves obres en un època en concret.

També és pot llegir entre línies la comparança de la seva peculiar interpretació de Plató en el mite de la caverna, Sarah extreu la idea teatral a partir de les ombres de la realitat.

A més també fa referència al fet que certs crítics marxessin del teatre abans d'acabar la funció. És molt fàcil aixecar-se i marxar en una representació però qüestiona si és tan fàcil fer-ho a la vida real.

Apartar la mirada davant el sofriment aliè és, actualment, girar l'esquena a els conflictes que passen a menys de tres hores de vol lluny d'Europa. És aixecar-se d'una cadira i criticar una funció enlloc de criticar el que passa realment en la vida d'algú que podria ser un mateix.

⁵² Traducció pròpia a partir de l'original que tot seguit es transcriu

SIERZ, Aleks *In-Yer-Face Theatre* British Drama Today. Ed. Faber and Faber Limited, London, 2000 pàg. 106.

“For me, the play was about a crisis of living. How do we continue to live when life becomes so painful, so unbearable? Blasted really is a hopeful play because the characters do continue to scrape life out of the ruins. There's a famous photograph of a woman in Bosnia hanging by her neck from a tree. That's lack of hope. That's shocking. My play is only a shadowy representation of a reality that's far harder to stomach. It's easier to get upset about that representation than about the reality because it's easier to do something about a play- ban it, censor it, take away the theatre's subsidy. But what can you do about that woman in the woods? Take away her funding?”

L'actriu i dramaturga ho va saber resumir molt bé quan va dir, en un altre moment, defensant-se del rebombori crític que les seves obres van aixecar davant els mitjans, aquestes paraules:

*“ Lo que más me impresiona es que los medios de comunicación parecen estar más molestos por la representación de la violencia que por la violencia en sí”*⁵³

Sarah Kane és la Ofèlia suïcida que amb la seva mort es rebel·la, amb la seva obra escup i passa la mà per la cara a una societat incapaç d'acollir la seva sensibilitat. És la dona que incessantment desitja retrobar-se amb els orígens, la seva recerca de mort la fa viure, vol morir per a sobreviure.

Kane esdevé una romàntica Madame Bovary que incessantment busca un amor ideal que no arriba mai. Aquesta recerca infructuosa la tortura.

Ella és l'eterna enamorada que mai es satisfà, la recerca de la seva identitat la fa abocar-se a les zones més obscures de l'ànima humana.

A l'igual que el personatge de Shakespeare Sarah resta en una transició personal, social i anímica. No troba el seu lloc, ni la felicitat, ni en el àmbit familiar, ni el social. L'escriptura de la seva percepció del món la destrueix físicament.

En la obra *Crave (Ansia, 1998)* li agradava interpretar específicament un dels personatges retractats, el C, i molts dels seus diàlegs aproximen la veu del personatge a la pròpia veu de Kane:

*“Habla de sí misma en tercera persona porque la idea de ser quien es, de reconocer que ella es ella, es mucho más de lo que su orgullo puede aguantar (...) Está repodrida de sí misma hasta las branquias y desea que ocurra algo que haga que la vida empiece (...)”*⁵⁴

Resulta rellevant el terme “branquias” referint-se a una dona. Amb el terme recupera la simbologia de la sirena, de la dona/peix, de la nimfa que sempre retorna a l'element aquàtic que s'ha analitzat a partir de la figura d'Ofèlia. A l'igual que els personatges que comparteixen característiques pròpies a les d'Ofèlia aquesta rèplica resumeix a la perfecció la fase en que es troben: en una transició on ha d'ocórrer quelcom, en un “no res” on no hi ha sentit, en un “tot” que és la zona liminal on pot esdevenir qualsevol cosa. Cal un factor concloent per a començar a morir, per a començar a viure amb una identitat determinada.

En aquest buit/tot es recull la trajectòria de la figura d'Ofèlia.

⁵³ Ibid, pàg 97. Traducció pròpia. L'original diu així:

“The thing that shocks me most is that the media seem to have been more upset by the representation of violence than by violence itself”

⁵⁴ KANE, Sarah. *Ànsia 4.48 Psicosis* (trad. Rafael Spregelburd). Buenos Aires:Losada, 2005, cita de la pàgina 61

En aquest buit/tot també es recull la trajectòria de Sarah Kane. Ella també és Ofèlia, Madame Bovary, Katia Kavanova i Nora Helmer i, a l'igual que els personatges- metàfora ha de trobar el seu propi espai per a viure i identificar-se.

“Soy una plagiadora emocional, robando el dolor de los otros, sumiéndolo en el mío propio”⁵⁵

És una Antígona lluitadora que sap el que vol però sucumbeix davant l'opressió. Sarah Kane és l'Antígona que amb la seva mort esdevé el canvi. La recerca de la *diké* (justícia humana) d'Antígona és la mateixa fita que el rerafons conceptual de Sarah Kane. Totes dues es rebel·len contra l'ordre establert i fan adonar a la societat permissiva en actes socialment acceptats que darrera hi ha una *diké* que no hauria de permetre segons què.

L'obra de Kane és una gran autobiografia del que el model actual de dona mira, observa, interactua i pren posició.

El seu darrer muntatge, *4.48 Psicosis* (2000) va ser estrenat pòstumament i esdevé un gran monòleg sobre les pors, les addicions, les traïcions, la depressió, la bogeria, l'ingrés psiquiàtric d'una dona que és la mateixa Sarah i que podria ser qualsevol altra dona actual.

Sembla que el text dramàtic prediu, en molts dels casos, el seu suïcidi posterior i planteja nombroses possibilitats de representació.

La posició que pren s'allunya dels prototips i les tipologies, i aquí rau la provocació. Si bé es pot comparar amb la figura d'Antígona per com s'enfronta amb el poder establert, Kane, a diferència d'ella sap jugar el mateix joc que el poder, és un participant més de la escissió entre individus respecte a la societat, és una Antígona que no s'enfronta, només hi participa des d'una particular vessant. Aquí es troba el gran canvi i evolució d'Antígona. Kane crea una nova dramàturgia on hi ha lloc per aquesta projecció femenina de representació de la realitat.

En el moment que Sarah Kane trenca l'estructura dramàtica convencional i apropa el text dramàtic al text literari en la seva forma (*4.48 Psicosis*, on no hi ha cap suport per a l'acció ni tan sols signes de puntuació. Recorda formalment a *2 páginas, 122 palabras sobre música y danza* de John Cage) també condiciona l'espai/temps de l'obra i la seva recepció.

Trasllada l'espai i el temps a aquell que l'espectador/lector vulgui interpretar. El discurs formal de l'autora permet que l'escenari on transcorre l'acció sigui fruit de la consciència de l'espectador.

La present recerca hi observa paral·lelismes amb el que, subtilment, aconsegueix Cindy Sherman, trasllada l'ull crític a la consciència de qui mira, als seus referents i les seves pors. Kane ho aconsegueix per mitjà d'una situació dramàtica que pot ser atemporal, o no, en un espai determinat, o no

⁵⁵ Ibid, pàgina 79.

Per exemple en la primera acotació de *Blasted* fa una descripció del lloc on s'ubica l'acció amb aquests termes:

“Habitación lujosa de un hotel en Leeds; pero es la clase de habitación que podría estar en cualquier parte del mundo”

Com ella mateixa va dir sobre *Blasted* va intentar jugar amb el poder de les tres unitats aristotèliques i va ser fidel a la unitat de lloc, però va alterar la de temps i la d'acció.

Quan s'observa un fotomuntatge de Sherman dona la impressió que pot copsar una instantània d'un moment concret ocorregut dècades abans, o pot passar actualment a la casa veïna; s'identifica el personatge, l'acció i el lloc però l'artista juga amb el referent temporal i remet a la consciència de l'espectador.

Amb Angèlica Liddell, Kane hi comparteix el compromís amb el dolor i el sofriment, totes dues dramaturges representen una realitat, envoltada de dolor, de violència física i psicològica. Els personatges són víctimes i botxins alhora. De la mateixa manera que Antígona, on indubtablement, ella sembla ser la víctima del poder establert per la Llei, però en el moment que es consolida com a víctima també aconsegueix ser el botxí destructor del poder de Creont.

Com Angélica Liddell, Kane té la mateixa ràbia i ira contra la humanitat. Els personatges que ambdues artistes han creat en les seves aportacions al teatre contemporani són veritables monstres que trastoquen la consciència de l'espectador. A més totes dues ho fan de la manera més feridorament honesta. Ja s'ha citat com la mateixa Liddell es veia horrible i s'identificava amb un monstre *“porque no me siento a gusto en medio de lo que me rodea”*(...) *No hay mayor protesta que la honestidad, mi aspiración artística*⁵⁶

En totes dues hi ha un pessimisme i unes qüestions de rerafons discursiu:

Per què néixer?

Perquè tenir fills?

Perquè viure?

Perquè estimar?

Perquè no simplement morir?

Aquí hi ha la rebel·lió, pacífica o violenta, subtil o feridora. Aquí hi ha el canvi i la transgressió.

I també, malauradament, la destrucció.

Sarah Kane és una Medea contemporània en tant que cruel, sanguinària i destructiva en la seva obra. Kane ha mort els seus fills abans de néixer. Ha rebutjat la maternitat amb la seva condició sexual, i el tractament filial en

⁵⁶ Referència a la cita 29.

les seves propostes dramàtiques és del tot negatiu, a més la seva visió dels infants i dels nens té un elevat grau de victimisme.

Talment com Medea lluita entre la raó i la seva passió. Una passió que es transforma en violència davant la traïció i la injúria (*adikia*). En Medea es dona la revenja contra Jasó; en Kane sembla que les vileses del món sencer hagin traït a les persones.

Això es basa en obres com *Phaedra's Love* (*El amor de Fedra*, 1996) considerada com una comèdia negra, on les relacions incestuoses estan a l'ordre del dia, on no hi ha cap respecte a la família, ni natural ni política. El personatge masculí protagonista, Hipòlit, expressa en les seves accions i al mateix temps, inèrcia vital, que la idea de fer el mal deliberadament és una decisió pròpia. És una decisió tan honesta moralment que sembla ser el seu atractiu.

Això recorda tota la reflexió tractada anteriorment en el apartat 2 sobre la figura d'Antígona on es demostra el poder i la morbositat d'escenes esfereïdores i macabres que a la vegada atrauen.

A més aquest poder de decisió pròpia, aquesta manera de plantar-se davant les situacions circumdants obre la reflexió sobre la llibertat individual.

En Antígona es tracta, de rerafons, la llibertat en tant que la protagonista n'és privada, així com el dret individual respecte al col·lectiu. Però la veritable llibertat que Antígona mai va poder plasmar és la llibertat de no escollir o blanc o negre ; és la llibertat de no entrar en lo preestablert.

Theodor Adorno en una reflexió sobre la llibertat ho expressa així:

“ La frase del Nuevo Testamento: <Quien no está conmigo está contra mí>, ha permanecido desde siempre escrita en el corazón del antisemitismo. La nota fundamental de la dominación consiste en remitir al campo enemigo a todo aquel que, por cuestión de simple diferencia, no se identifica con ella(...). Significa hacer equivaler lo diferente, ya sea por <desviación>, ya sea por raza, a lo adverso. (...) La reducción a priori a la relación amigo-enemigo es uno de los fenómenos primordiales de la nueva antropología. La libertad consiste no en elegir entre blanco y negro, sino en escapar de toda alternativa preestablecida”⁵⁷

El conflicte de tots els vectors oposats que s'ha analitzat amb la figura d'Antígona també funcionen amb la dramaturga anglesa i la seva rebel·lió i recerca de llibertat també creen l'oposició subjacent entre *lo amic* i *lo enemic*. I, sobretot en la posició de no voler prendre joc en el que l'entorn proposa, en plantar-se a “l'alternativa preestablerta”.

⁵⁷ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (versió de Joaquín Chamorro Mielke). Madrid: Taurus, 1998. Pàg. 131.

Ara, amb l'Hipòlit i la Fedra de Kane estem davant personatges que sí es planten, que sí s'atreveixen a canviar els preceptes del món que els envolta. Per exemple, l'Hipòlit d'Eurípides era un personatge que simbolitza la immaduresa masculina, i l'erotisme que desprèn és del tot inútil per la societat grega on s'inscrivien on els homes havien de generar vida dins de l'ordre institucional; l'amor de Fedra fóra del matrimoni permet el caos i el didactisme implícit de no acatar la llei esdevé en tragèdia. En Kane això es manté però es capaç de donar-li la volta: la destrucció dels personatges és intrínseca a les seves accions. La seva rotunda modernitat i transgressió rau en que la societat on s'inscriuen tampoc no els integra i la part didàctica deixa pas a la ironia i al sarcasme i planta una realitat que es rebutjada; potser pel fet mateix de ser real.

Els seus personatges transgredeixen, destrueixen, arrasen. Honestament, però. Son els subjectes de la seva llibertat, la exerceixen sense límits, sota una moral personal no condicionada en la moral dels altres.

L'autora només es va basar en la *Fedra* de Sèneca per tal d'apropar els grans temes clàssics a la poesia urbana pròpia del moviment In-Yer-Face. Com ella mateixa diu:

*“Quería mantener las preocupaciones de los clásicos del Teatro Griego –amor, odio, muerte, venganza, suicidio- pero utilizándolas al completo en la poesía urbana contemporánea”*⁵⁸

Una de les reflexions que se'n poden extreure és:

Per a que ficar més víctimes que seran els potencials maltractadors en aquest món?

Cal recordar la forta depressió i el canvi de valors que la autora va sofrir durant els procés d'escriptura de *El amor de Fedra*. Aquest fet fa qüestionar també el que en els inicis s'analitzava d'altres autors

Però sembla que qui ha mort a la dramaturg han estat les seves pròpies creacions. El haver d'observar, crear, extrapolar uns personatges tan durs, tan colpidors, tan reals van erosionar a la dramaturga. Com ella mateixa va expressar...

“Escribo la verdad y me mata”

Això sintonitza amb la tradició de la creació com a fita en sí mateixa per tal de desenvolupament de l'ésser humà. Hi ha un nexa entre el mite de Pigmalión i la figura de dona de masculinitat/feminitat.

⁵⁸ SIERZ, Aleks *In-Yer-Face Theatre British Drama Today*. Ed. Faber and Faber Limited, London, 2000 pàg. 97. Traducció pròpia, l'original diu així:

“I wanted to Keep the classical concerns of Greek theatre –love, hate, death, revenge, suicide- but use a completely contemporary urban poetry”

Medea ha creat als seus fills, és a ella a qui li pertany fer-los sobreviure o no. La dona oblida el seu sentit innat de la protecció i esdevé un Pigmalíó que jutja l'obra creada. Quan Marta Carrasco i Cindy Sherman esborren els límits entre l'artista i l'objecte artístic, l'art esdevé el seu cos i les imatges sorgides d'ell. Però hi ha un parany, ni a Pigmalíó, ni a Medea, i segurament tampoc per a Kane, l'obra creada no li porta cap felicitat, sinó que és el mirall deformador de la destrucció de l'artista.

La dona viril que exemplifica Kane és la dona que tendeix a l'origen de la Mort. Com a amazona moderna la seva unicitat sexual esdevé no com una inversió del domini masculí tal i com el mite amazònic té de rerafons a la institució matrimonial i territorial atenenca, sinó una veritable recerca cap a una nova definició, per primer cop, sense arquetips femenins. L'hibrid home/dona no funciona per polaritat oposada sinó unicitat representativa.

En tant que dona viril resulten molt suggeridors els seus jocs dialèctics que actualment els traductors al castellà encara ressalten amb asterisc. A 4.48 *Psicosis*, la seva obra pòstuma, hi ha una referència a el/la hermafrodita i no només en la dualitat que el substantiu comporta sinó també en el article determinat que l'acompanya, així el joc teatral està servit. En certa manera és una paradoxa semblant a la de Orlan amb el que anteriorment s'ha citat sobre *je suis une homme et un femme*.

La traducció en català encara no s'ha editat, amb tot, seria una aposta saber si finalment s'ha decidit traduir-ho amb un o altre o s'ha prescindit del doble joc de gènere que Kane ha proposat.

El traductor a l'espanyol de l'obra de Kane és Rafael Spregelburd i, en el seu moment, va treballar colze a colze amb la mateixa autora donada la dificultat lingüística, els neologismes i en general tot el joc literari de la seva obra. Segons ell:

*“Era una chica simpática, un poco tímida y absolutamente apasionada, arrebatada por el acto de la escritura. Su relación con el teatro-pasional, intensa y atípica- estuvo también signada por varios malentendidos. (...) Baste recordar- por ejemplo- que para evitar cierto lastre de información adicional (producto del escándalo mediático generado por el estreno de Blasted), Sarah decide presentar el texto de Ansia con un seudónimo, ejerciendo así una enorme libertad. La libertad –incluso- de no tener que ser Sarah Kane.”*⁵⁹

Aquesta llibertat és la mateixa que quan la Ishtar decideix baixar al terreny obscur d'Ereshkigal per inconsciència, bogeria, egocentrisme o, simplement, induïda per la Lluna quan el seu cor li demanava anar-hi. Aquesta llibertat és la que Antígona percep dins de la cova on acaba morint. És la llibertat que fa que el personatge de *Psicosis 4.48* acabi demanant que obrin les cortines -del

⁵⁹ KANE, Sarah. *Ànsia 4.48 Psicosis* (trad. Rafael Spregelburd). Buenos Aires:Losada, 2005. Pàg. 139-140.

psiquiàtric o del teatre- després de demostrar com la vida és un cruel i savi camí d'Amor cap a la Mort.

En rememorar el cas de Clitemnestra que va aconseguir la supervivència de la seva llar i va assumir el rol de dona i home alhora, resulta lícit considerar a Kane una dramaturga andrògina semblant en tant que s'apodera de l'esfera masculina sense renunciar a la seva feminitat. Amb tot, el preu que en paga també és la seva pròpia vida.

El següent fragment fa referència al moment en el que inesperadament retorna l'espòs de Clitemnestra a la llar familiar i ella fa un parlament eròtic, sarcàstic i summament intel·ligent per atreure, com a dona, al seu espòs a l'interior i assassinar-lo violentament amb tres punyalades, talment un home:

(...)Clitemnestra conquista como andrógina con la persuasión de palabras varoniles y sexo femenino, y mata con la violencia de la espada y de la red. Su androgínia hace imposible el orden, ya que confunde la distinción más esencial para éste: la que existe entre varón y hembra. La andrógina debe morir⁶⁰."

El discurs empra la tècnica oratòria pròpia dels homes de la cultura grega amb un cos de dona. L'homicidi es du a terme amb l'espasa (símbol fàl·lic) i la xarxa, que simbolitza tot el món intern de la dona grega que teixeix la seva roba. La barreja d'atributs masculins de Clitemnestra conformen la seva personalitat andrògina i el concepte d'ordre d'aquest fragment fa referència a la idea dual de l'estructura matrimonial clàssica: mitjançant el matrimoni la dona es responsable del món intern, de portes endins, de la llar familiar, i aquesta reclusió fa que l'home tingui poder sobre la seva sexualitat controlada, on només es acceptada com a dona en haver fet al seu home pare. El matrimoni es legitima amb els fills que atorga. En certa mesura es fomenta la idea de la teoria embriològica que abans s'ha comentat. La dona grega esdevé la protectora de la llavor masculina.

El jutjar al personatge femení és la metàfora cap al judici de tota dona de personalitat andrògina que no s'adscriu al caràcter que culturalment li pertoca. L'atreviment d'actuar contra l'ordre de l'home és el mateix atreviment i gosadia d'alguns dels personatges aquí tractats.

Mares que maten als fills, filles que maten als pares, dones que maten als homes,... No només són accions teatrals sinó que són preocupacions i temes candents al llarg de la història del teatre i de la condició humana.

Quan Clitemnestra va ser jutjada per el Cor i va ser declarada culpable (la mateixa Atenea va donar el seu vot en contra) per el seu crim contra l'home simbolitza el rebuig de la societat cap a actes d'audàcia, virilitat i, al cap i a la fi de supervivència en una cultura d'àmbit masculí. Aquest fet prediu moltes de les vicissituds de personatges femenins portats a escena, així com certes respostes de la crítica en el "personatge" Kane.

⁶⁰ TYRRELL, William Blake. *Las Amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2001. Pàg. 186.

Kane també és, en el sentit de plasmació teatral, una andrògina que amb cos i sensibilitat femenina provoca, mata i escenifica amb força masculina.

Kane és el reflex de la figura de Medea quan ja deixa de ser figurativa i esdevé la nova mirada que finalment l'altre pot percebre. L'identitat de Kane és fruit de l'alteritat que el seu discurs produeix. Si no s'agrada és que aquesta societat no agrada, si el seu teatre és així, és que la societat és així. Si el que mostra resulta feridor, provocador i insultant és perquè hi ha a algú que li produeix ferida, provocació i insult. En aquesta ferida, provocació i insult hi ha una terreny encara per a descobrir, una nova dramaturgia i una nova manera d'entendre, veure i copsar el que ens envolta amb una perspectiva d'evolució de gènere i unitat relativa.

A l'igual que Medea aflora el seu component intrínsec masculí. El seu retorn als orígens ja no passen per l'element aigua, el seu vincle femení com a nimfa queda superat per el origen primigeni de l'aire. Quan Medea troba la seva redempció celestial portada per serpents alades després de matar als seus fills , retorna a la unitat, retorna a la unió de l'Amor i la Mort, retorna al sol, no com a dona ni com a home. Sinó com a heroïna que aconsegueix la divinitat.

A mode de conclusió final cal acceptar que Kane és la dona i l'home alhora, com la present recerca anomena: la dona viril.

Ella, a l'igual que totes les figures d'Ofèlia, Antígona i Medea també ha fet el seu pas més enllà i ha fet la seva personal petjada en les arts escèniques europees. Però, la seva millor aportació per al present estudi és que acota un terreny de transició i compendi que és la síntesis on totes les dones afigurades com a personatges femenins que s'han analitzat en aquest treball fan la seva trajectòria personal cap a la recerca de l'origen i la fi.

Apunt final

En una visió global i no focal de cada un dels personatges analitzats es pot observar que cada un d'ells aporta una cosmologia particular que remet a una realitat i una manera d'inserir-se en el seu nucli social i cultural determinat.

Cada figura és el mirall de la representació del gènere femení en una artista en particular i/o en un moment concret.

La suma de tots ells va condicionant el còmput global de referents que condicionen la percepció del que s'ha anomenat figura femenina.

La relació amb els elements també evoluciona segons el model de figura femenina.

L'estreta relació entre l'amor i la mort ha estat una subtil línia heurística que ressegueixen absolutament tots els personatges i artistes estudiats.

L'imaginari cultural i eròtic sobre la *femme fatale* ha marcat certa influència constant i còmplice a les propostes escèniques desenvolupades. Tot i que molts dels personatges que s'han representat se n'allunyen d'una manera conscient i voluntària. L'arquetip creat al voltant de la *femme fatale* no és més que la idea masculina sobre una tipologia femenina que repulsa i atrau, que s'odia i s'estima, que gela i crema alhora però, per el que aquestes línies defineixen mai aquest concepte es propi de la dona en sí mateixa. Cap de les dones considerades pels homes *femmes fatales* assumeixen aquest rol, és més un mirall dels homes de les pors eternes que tenen el seu màxim exponent en la cultura romàntica.

Cada personatge estudiat respon a una simptomàtica determinada segons la manera de com s'adequa a la realitat que es representa.

En la figura d'Ofèlia s'aprecia una primera fase de com els personatges femenins occidentals s'enfronten als rols establerts com a núvies, esposes i mares i adeqüen la seva caracterització.

En la rebel·lió d'Antígona ja s'ha superat una primera etapa existencial dels personatges femenins i entren en conflicte nombrosos vectors que fan trontollar estructures socials establertes. Es demostra un canvi en la percepció de la figura femenina.

En l'apartat genèric del personatge de Medea rau els orígens de la feminitat encoberta i el que la present recerca ha anomenat com a dona masculinitzada per tal de denominar una nova manera d'inserció social on els rols que típicament s'havien atorgat per als homes també són propis dels orígens femenins. La *nimphe* i el *uigor* s'uneixen.

A més, hi ha la idea de globalitat dels elements naturals en aquest origen i fita. De manera que tots els trets distintius del primer personatge analitzat es vinculen estretament a l'element fluid, l'aigua. En canvi en els exemples de

la darrera representació, Medea, la fortalesa és molt més directa, la reproducció i la virilitat fa un clar enllaç a l'element de la terra(vida) i el foc (destrucció) per tornar a l'aire, amb els seu enlairament diví.

Això consolida la idea d'unicitat tant dels elements com del gènere masculí/femení.

Finalment les propostes de la dramaturga Sarah Kane aborden una confluència contemporània de la simbologia de les tres figures tractades.

S'ha intentat reflectir com cada figura estudiada manté la seva vigència efectiva en l'obra de Sarah Kane, esdevenint la síntesi de l'evolució de la dona que es representa a l'escena contemporània.

La línia d'investigació oberta proporciona una nova visió de la dona que es representa i marca unes possibles pautes per a ser analitzada amb més detall.

També caldria veure quin és el rol que la representació masculina adopta en aquest canvi substancial de la percepció femenina. I analitzar com la identitat dels gèneres masculí/femení té molta més permeabilitat i riquesa en la nova confrontació sorgida.

El treball s'ha plantejat com un viatge a la recerca de la caixa de Pandora de les arts escèniques per mitjà de certs personatges emblemàtics i significatius per l'evolució de la identitat femenina que es troba a l'escena actual.

Quan Zeus va crear a Pandora va castigar a Prometeu per donar el foc als homes (que així aconseguien la recerca, el desenvolupament) i, seguint amb la mitologia, tot era un món harmònic fins que ella no va obrir la caixa i va deixar anar totes les desgràcies humanes. Pandora és la recreació mítica de l'Eva bíblica; és la primera dona i el gran càstig de l'home. Però en Pandora(la que tot ho dona) també hi rau l'Esperança, l'única cosa que encara queda a la seva caixa.

Aquesta recerca significa una primera incursió en els paratges de la figura femenina i ha permès una visualització més crítica i reflexiva d'allò que es mostra, es veu i es representa a escena.

En el moment que les representacions de les figures femenines estudiades deixin de ser figura es pot insinuar l'esperança de la caixa de Pandora.

Bibliografia consultada

ADORNO, Theodor. *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada* (versió de Joaquín Chamorro Mielke). Madrid: Taurus, 1998.

ANDREAS-SALOMÉ, Lou. *Figure di donne. Le figure femminili nei sei drammi familiari di Henrik Ibsen* (introduzione di Laura Meattini). Milano: Iperborea, 1997.

ARTAUD, Antonin. *El teatre i el seu doble*. Barcelona: Anagrama, 1970.

ASTON, Elaine. *An introduction to feminism theatre*. London -New York:Routledge , 1995.

BALLÓ, Jordi i PÉREZ, Xavier. *La llavor immortal. Els arguments universals en el cinema*. Barcelona: Empúries, 1995.

BASSNET, Susan (intr i comp.). *Magdalena, International Women's Experimental Theatre*. Providence, USA: Berg Publishers Limited, 1989.

BERGER, John. *Modos de ver* (trad, Justo G. Beramendi). Barcelona :Gustavo Gili, 1980. Assaig 3, pàg.53-74.

BORNAY, Erika. *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra, 2001. Ensayos Arte

BORRÀS CASTANYER, Laura (edició i pròleg). *Escenografias del cuerpo*. Madrid: Fundación Autor, SGAE, 2000.

BRECHT, Bertolt *Santa Joana dels escorxadors* (versió de Joan Abellán). Barcelona:Edicions 62, 1976. El Galliner 31.

BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CAMATS, Ramon. *El llegat d'Antígona. El principi de desobediència civil*. Barcelona: Edicions 62, 2001.

CERVANTES, Miguel de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Edicomunicación , 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus rajada* (Traduïda per Juana Salabert) Madrid: Losada, 2005.

DRONKE, Peter *Women writers of the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

ESCOHOTADO, Antonio *Historias de familia Cuatro mitos sobre sexo y deber*. Barcelona: Anagrama, 1978.

FÀBREGAS, Xavier. *Els orígens del drama contemporani*. Barcelona: Edicions 62, 1995.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary* . *Costumbres provincianas* (introducció i traducció de Joan Sales). Barcelona: Planeta, ,1982.

FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. (Trad. Elsa Cecilia Frost) Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores Argentina, 2003.

HENRÍQUEZ, José. “Entramos a vivir y morir en el escenario”. *Primer Acto* (Madrid), núm. 321, 2007, pàg. 21-34.

IBSEN, Henrik. *Casa de nines* (Trad. Feliu Formosa) Barcelona: Proa, 2004.

KANE, Sarah.. *Ànsia 4.48 Psicosis* (trad. Rafael Spregelburd). Buenos Aires: Losada , 2005

MARTIN, Carol (ed.) *A sourcebook of feminist theatre and Performance*. London- New York: Routledge, 1996 Article de PHELAN, Peggy “Feminist theory, poststructuralism and performance” pàg. 157-182.

MARTÍNEZ, Amalia. *De Andy Warhol a Cindy Sherman*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2000.

MÜLLER, Heiner. “Medeamaterial”. *Primer Acto* , núm.226, noviembre 1988, pàg. 92-107.

LIDDELL, Angélica “El Tríptico de la Aflicción”. *Acotaciones* (Madrid), núm.12 enero-junio 2004 , pàg. 67-170.

- “El sobrino de Rameau visita las cuevas rupestres” *Primer Acto* (Madrid), núm. 321, 2007, pàg. 9-20.

- “Perro muerto en tintorería: los fuertes” *Primer Acto* (Madrid), núm.321, 2007, pàg. 36-72.

LÓPEZ, Aurora i POCIÑA, Andrés (eds.). *Medeas. Versiones de un mito desde Grecia hasta hoy*_Vol I i II .Granada: Universidad de Granada, 2002.

PRAZ, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica* (trad. Rubén Mettini). Barcelona: El Acanalado, 1999.

RIVERA GARRETAS, M^a Milagros .*Textos y espacios de mujeres*, Barcelona: Icaria, 1990.

SHAKESPEARE, William (Pròleg, trad, i notes de Salvador Oliva). *Hamlet*. Barcelona: Vicens Vives, 1986.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre British Drama Today*. London: Faber and Faber Limited , 2000.

SONTAG, Susan. *Bajo el signo de saturno* (Trad. Juan Utrilla Trejo). Barcelona: Edhasa, 1987

- *Ante el dolor de los demás* (Trad. Aurelio Major). Madrid: Alfaguara, 2003

STEINER, George. *Antígonas .Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa, 1987

TYRRELL, William Blake. *Las Amazonas. Un estudio de los mitos atenienses*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1989

WEININGER, Otto. *Sexo y carácter* .Madrid: Losada, 2004

Enllaços d'interés

www.cindysherman.com (darrera consulta 04/07/08).

www.martacarrasco.com (darrera consulta 04/07/08).

www.solpico.com (darrera consulta 04/07/08).

www.sgae.es (darrera consulta 04/07/08).

www.orlan.net (darrera consulta 04/07/08).